REVUE MENSUELLE

L'EDUCATION MUSICALE

LE NUMERO : 6 F / AVRIL 1975

N° 217

l'éducation musicale

Revue mensuelle culturelle et corporative de l'enseignement de la Musique en France (Etablissements d'enseignement général, Conservatoires et Ecoles de Musique, etc.).

- Fondateur : **R. VIEUXBLE**
- Directeur : **A. MUSSON**

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

	France et Outre-mer	Etranger
1. Abonnement simple (10 numéros par an)	F. 45,—	F. 60,—
2. Abonnement couplé (10 numéros) et le supplément iconographique (5 iconographies par an)	F. 60,—	F. 70,—

Souscription par chèque bancaire ou par virement au C.C.P. 1809-65 PARIS à « L'Education Musicale ».

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

LES ABONNEMENTS SONT TACITEMENT RECONDUITS.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à « L'E. M. » dans la quinzaine suivant son échéance. Faute de quoi l'abonnement est dû pour une nouvelle année.

Pour tout envoi par avion, nous consulter sur le montant de la surtaxe aérienne.

1. Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de 1 F.
2. Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.
3. Les manuscrits ne sont pas rendus.
4. Les numéros voyagent aux risques et périls du destinataire.

Vente au numéro :

Education Musicale (seule) .... **F 6**

Education Musicale et Suppl. Iconographique .... **F 8**

Direction et Administration :
3, rue des Ecoles - 77590 BOIS-LE-ROI - Téléphone : **069-69-91** - C.C.P. : PARIS 1809-65

30e ANNEE — N° 217 AVRIL 1975

Sommaire

Pages :

En supplément : Le Joueur de musette
gravure de J. Dumont, dit le Romain
(Cliché Roger Viollet)

Musicienne, cultivée, connaissant parfaitement les besoins musicaux des enfants et des adolescents,

Madame J. AUBRY
vient d'être à la fonction de :

Chargée de Mission d'Inspection Générale

Avec bonheur, Madame Aubry saura promouvoir, défendre la musique et son enseignement dans le Second Degré.
Qu'elle veuille bien trouver ici nos vives félicitations.

André Musson

A NOS COLLEGUES

Nous sommes heureux d'associer au Comité organisé pour fêter notre Inspecteur Général honoraire Georges FAVRE, notre représentant auprès du Ministère, M. Jacques PAILLISSE, auquel nous savons gré d'avoir pris contact avec nous : qu'il en soit remercié.

Par ailleurs, nous informons nos amis que dans un but de plus grande souplesse dans l'information, nous aviserons par lettre circulaire les participants de la date, de l'heure et du lieu retenus pour cette réunion amicale. Les difficultés d'acheminement subies par notre revue nécessitent une telle décision, sans laquelle les intéressés se trouveraient vraisemblablement informés une fois la réunion terminée. Il va sans dire que L'EDUCATION MUSICALE signalera cependant ces renseignements dans des délais qui devraient être suffisants.

Merci à ceux qui ont déjà adressé leur participation. Rappelons aux retardataires que les virements postaux sont à effectuer à l'ordre de **Jean Maillard, C.C.P. Paris 2663.20** ou par chèque bancaire à l'ordre du même, 14, boulevard Thiers, à Fontainebleau (77300).

Le Comité

Musique liturgique à travers les âges
Musique aux Invalides

Mardi 22 avril, à 20 h 30 :

Claude Langevin : *Messe Brève - Alleluia - Veni Creator* ; Création à Paris. — Schutz : *Psaumes de David.* — Gabrielli : *Sacrae Symphoniae.* — Chœur National : Quintette de Cuivres de Paris (solistes de l'Orchestre de Paris) — Ensemble Musica Viva et Orchestre de Chambre de l'Université de Paris. — Direction : Jacques Grimbert. — Location : FNAC, Durand, COPAR, Eglise. — Prix des places : 40 F et 25 F ; étudiants : 15 F.

J. MAILLARD

Autour de Guillaume de Machaut

Le mois d'avril 1954 marquait le 577e anniversaire de la mort de Guillaume de Machaut. Ce nom semble attirer depuis un certain nombre d'années l'attention de bien des mélomanes. Est-ce snobisme ou simple besoin réel d'une prise de conscience de notre grand patrimoine qui, malheureusement, semble bien souvent délaissé ?

Il semble cependant qu'une revivification [1] de la musique française, voire de l'art français, puisse se faire dans cette bonne terre médiévale essentiellement nôtre.

Guillaume de Machaut, ce Jean-Sébastien Bach médiéval au génie limité, paraît être à ce point de vue un des sujets d'étude les plus intéressants. En dehors des romanciers qui se sont inévitablement intéressés à son aventure amoureuse avec Péronne d'Unchair, il a suscité de nombreux travaux d'érudits : l'abbé Lebeuf, Poisson, Mas Latrie, Prosper Tarbé, Paulin Paris.

Depuis 1880, des études basées sur des données plus scientifiques furent entreprises, entre autres par Hœppfner, qui édita des œuvres du musicien poète pour le compte de la Société des Anciens Textes Français [2] ; Chichmaref, les poésies lyriques, sous les auspices de la Faculté d'Histoire et de Philologie de Saint-Pétersbourg [3] ; Quittard, qui avait projeté une édition complète des œuvres musicales, et qui mourut avant d'avoir vu la réalisation partielle de son projet [4] par le savant allemand F. Ludwig [5]. Egalement Johannes Wolf dans sa *Mensural-Notation*.

De nos jours, citons entre autres [6] Friedrich Gennrich et Heinrich Besseler en Allemagne, Jacques Chailley, professeur à la Faculté des Lettres de Paris, Strasbourg et surtout Armand Machabey [7].

Origines et vie de Machaut

Guillaume de Machaut, né en Champagne à l'aube du XIVe siècle, tire vraisemblablement son origine et certainement son nom du village de Machault, chef-lieu de canton des Ardennes.

Ce sont les recherches entreprises à la fin du siècle dernier par A. Thomas, dans les Archives du Vatican, qui permirent de régler la question embarrassante du lieu d'origine : Machault près Rethel, ou Machault près Melun [8] :

La toponymie, quoique non infaillible, pouvait fournir quelques indices : le nom médiéval de notre poète s'écrit *Machaut* rimant dans certain poème avec *Chaut*. En latin, Mascaudio ou Machaudo, orthographe caractérisée par l'appui de la syllabe finale sur une voyelle. C'est bien la même caractéristique du village de Machault dans les Ardennes ; le problème se compliquait par l'existence de nombreux homonymes, par exemple Guillaume de Machau, ou de Machol. Machault-en-Brie s'écrivant en latin Machello, Macholio, avec appui final sur une demi-voyelle. C'est ce que confirme la Bulle de Jean XXII retrouvée à la Bibliothèque Vaticane par A. Thomas [9] :

« *Dilecto filio Guillelmo de Machaudio, canonico Remensi, salutem...* »

Toutes ces remarques peuvent paraître oiseuses, mais signalées avec intérêt à des élèves du second cycle classique.

L'orthographe moderne du nom serait Machault, mais je lui préfère celle d'époque, sans le l qui est une adjonction de la Renaissance.

***

Machault était-il noble ? Les portraits que nous trouvons dans les beaux manuscrits de la Bibliothèque Nationale [10] le montrent souvent accompagné d'armoiries : « *De sable au sautoir d'or, cantonné de quatre hermines d'argent* », armes qui semblent lui avoir été inspirées par celles d'une sienne parente, Henriette de Tuisy [11], à laquelle il désirait rendre vraisemblablement hommage, et qui s'énoncent : « *de gueules au sautoir engrelé d'or, cantonné de quatre fleurs de lys d'argent* » ; gueules et lys remplacés par sable et hermine, eu égard à ses fonctions ecclésiastiques [11]. Les Machault qui s'illustrèrent aux siècles suivants (d'Arnouville, de Tierceville, etc., etc.) sont nombreux, mais leurs armes ne correspondent absolument pas à celles du musicien.

Dans son « Dit de l'Alérion », le poète écrit :

« *Se cils est clers ou damoisiaus*
Qui fist ce Dit des Quatre Oiseaux. »

La famille de Voguë représente actuellement la seule descendance de l'antique souche champenoise. M. Machabey ne semble pas partisan de la thèse de l'origine noble de Guillaume.

Notre poète a reçu durant son existence les marques de sympathie des grands de son époque : après de sérieuses études à l'Ecole du Chapitre de Reims, il servit successivement le roi de Bohême, Jean de Luxembourg, la duchesse de Normandie, épouse de Jean le Bon, puis Charles le Sage, dont il fut vraisemblablement le précepteur. Il se retire finalement en son hôtel de Reims, sis à la place de l'actuel n° 6 de la rue Auzou, après avoir été gratifié de plusieurs canonicats prébendés par Jean XXII : Verdun et Arras, qui lui furent retirés par Benoît XII en échange d'une autre prébende à Reims. Le roi de France, abbé de Saint-Quentin, l'avait également gratifié d'une chaire en cette ville.

Aux côtés de Jean de Luxembourg, Machaut parcourut l'Europe entière, de l'Italie à la Russie, de la Hollande à la Bohême. De cette dernière, il garde un mauvais souvenir : « *On n'y voit fleur de lys, car il y fait froid en été.* »

De sa maison de Reims, il reste en relations avec Charles V, le duc Jean de Berry et d'autres puissants princes. C'est là qu'il assiste, horrifié, aux ravages de la terrible peste de 1349 :

« *J'ai ouï dire communément*
Qu'en mil trois cent quarante neuf
De cent n'en demeurait que neuf... »

Et c'est à Reims également que, en avril 1377, meurt Guillaume de Machaut :

« *Priez pour lui et que nul ne l'oublie,*
Ce vous requiert le bailli des Valois ;
Tel qu'il était, ni n'en sera des mois.
Car il n'en est aujourd'hui nul en vie
Complaint sera de prince et de rois
Et pour longtemps, pour sa noble pratique.
Vêtez vous noir, pleurez tous, Champenois,
La mort Machaut, le noble réthorique. »

Ainsi s'exprime son parent et élève, Eustache Deschamps.

A sa demande, Guillaume fut enterré en la blanche cathédrale, non loin de l'hôtel de la Rouëlle, où saint Nicaise avait été jadis massacré par les Vandales. Près de lui fut enterré son frère Jean, également chanoine à Notre-Dame royale :

« *Guillermus de Machaudio*
Suus que Johannes frater
Sunt in loco concordio
Suncti, sicut ad os crater... »

Cette tombe, sous l'actuelle grille d'honneur, a été violée sous la Révolution. Son emplacement a été identifié par Henri Deneux, architecte en chef de la cathédrale martyre, après la guerre de 1914-1918 [12].

Machaut nous a laissé environ 60 000 vers, parmi lesquels d'assez longs poèmes : Jugement du roi de Bohême, Jugement du roi de Navarre..., des lais, ballades, rondeaux, virelais, chansons royales, etc.

L'impression générale est la monotonie en ce qui concerne la poésie : courtoisie, faux semblant et bien d'autres, s'y livrent d'éternels assauts de politesse. Les sujets les plus bénins sont développés en dizaines de vers ; par exemple, le poète cueille une rose magnifique (idée toujours symbolique) :

« *Car je fus si égratigné*
De ronces, et si épiné
Que j'avais plus de cinquante
Plaies, voire plus de soixante. »

Certains poèmes sont, par contre, très gracieux : (le poète s'adresse à Vénus)

« *Tu joins deux cœurs si tendrement*
Qu'ils n'ont qu'un seul entendement
Un bien, un mal, un sentiment,
Une tristesse... »

Mais Lanson, dans son *Histoire de la Littérature française*, le bréviaire des « secondaires retraités », ne ménage pas Machaut. Il est vrai, par contre, que Gustave Cohen, dans *la Vie littéraire en France au Moyen Age* [13] rappelle que « ce qui nous rapproche le plus de la personnalité de Guillaume de Machaut et de la vie littéraire de son temps est un livre rare, exquis et peu connu, le Veoir Dit », publié par Paulin Paris en 1876, et qu'il tient pour un joyau unique de notre littérature ». C'est dans ce premier « roman vécu » français que sont contées les amours de Guillaume et de la belle Péronne.

En ce qui concerne la musique, j'avoue sincèrement que je prends grand plaisir à entendre, surtout lorsqu'elle n'est pas ânonée sur d'infâmes instruments, soi-disant copies d'époque : je crois que ce plaisir est partagé par bon nombre. Les combinaisons contrepointiques du XIVe siècle semblent trouver un écho dans certaines compositions modernes, et il n'est absolument pas déroutant d'entendre successivement les Messes de Guillaume de Machaut et de Igor Stravinsky.

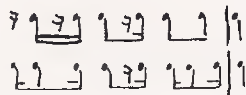
Les compositions de Machaut offrent ceci de très intéressant que, musique essentiellement pure, elles forment une union idéale entre le verbe et le son : la musique n'y est jamais sacrifiée à la parole, et les lignes mélodiques sont toujours extrêmement nobles.

Modales, et se mouvant dans un système non tempéré, ces œuvres peuvent servir d'exemples pour certaines disciplines des classes de troisième ou du second cycle : culture vocale, rythmique, instruction musicale ou histoire de la musique. Le rythme, régénéré par l'emploi des subdivisions binaires, est beaucoup plus riche que celui des compositions antérieures (lyriques occitanes ou françaises, polyphonies de l'Ars Antiqua). Certains lais monodiques peuvent être chantés avec profit par des élèves (jeunes filles) présentant de bonnes qualités vocales, de même que certaines ballades que le professeur peut accompagner au piano (par ex. : « *Je puis trop bien ma Dame comparer...* »). Exemple de ligne mélodique machaudienne :

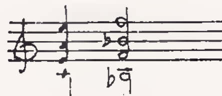
Certains mélismes, « en bonne voix », peuvent fournir le thème à de très belles vocalises.



Comme je le signalais plus haut, le rythme, chez Machaut, est particulièrement intéressant. La cellule rythmique, dans certaines œuvres, trouve un emploi constant et confère à l'ensemble une allure extrêmement homogène. Cette isorythmie est particulièrement frappante dans la Messe ou les Motets. Ces rythmes peuvent servir de base à certains exercices de troisième, mais présentent cependant de sérieuses difficultés. Par exemple :



En ce qui concerne « l'harmonie », quelques exercices peuvent être pratiqués sur les fameuses cadences à double sensible :



ou, pour mettre dans l'ambiance de cette musique du XIVᵉ siècle, faire solfier à 4 parties certains enchaînements :



En classe de cinquième, Machaut ne doit être étudié que superficiellement. On doit attirer l'attention des enfants sur le rtyhme, sans pour cela en faire une étude sérieuse. Il est même possible de faire un parallèle entre cette grande fantaisie de Machaut et celle de nos actuels musiciens de jazz, rappeler l'opposition des traditionnalistes de l'époque : mais attention, la fausse route est proche !

Le programme d'Histoire de la Musique permet, en collaboration avec les professeurs de littérature et d'histoire, de faire une leçon très intéressante au cours de laquelle seraient lus des textes du poète, d'Eustache Deschamps, Froissart et Pétrarque. Voire Dante et Christine de Pisan. Une visite aux Archives Nationales (Musée de l'Histoire de France) pour les collègues parisiens, peut, en séance d'étude du milieu, compléter heureusement cette leçon.

Les photographies des manuscrits de Guillaume de Machaut (et de bien d'autres encore) peuvent être achetées à l'Institut d'Histoire et de Recherche des Textes (Archives Nationales, C.N.R.E.S. (recherche scientifique), 87, rue Vieille-du-Temple.

La Messe Nostre-Dame

Plusieurs transcriptions ont été faites, la première en date étant celle de Perne au début du siècle dernier. Ce prodigieux chercheur présenta à l'Institut sa transcription, accompagnée d'un Mémoire dans lequel il exprime son regret de voir tous les monuments de notre histoire musicale ignorés :

« *Il est évident que la trop grande difficulté de mettre en partition l'ancienne musique est la seule cause du vide qu'éprouve cette partie curieuse de notre histoire musicale. J'ose affirmer que la Bibliothèque du Roi à Paris qui, à juste titre, passe pour la plus belle de l'Europe est, quant à la partie musicale, une mine féconde qui n'a point été encore exploitée.* »

Ce mémoire, ainsi que la transcription, présentés à la séance de l'Institut du 24 septembre 1814, n'ont pas été édités : les manuscrits se trouvent à la Bibliothèque de l'Institut sous les cotes 930-931.

Les transcriptions partielles de Wolf, Gastoué et Ludwig sont assez difficiles à se procurer ailleurs qu'en bibliothèque. Les transcriptions manuscrites de Henri Quittard et, plus ancienne, de Bottée de Toulmont, sont au Conservatoire. Les trois éditions courantes sont :

a) Armand Machabey : transcription publiée chez Aelberts, Liège, 1947.

b) Jacques Chailley : transcription à quatre voix égales, avec notice biographique, notes pratiques pour l'exécution et appendice musicologique. Chez Rouart-Lerolle (Salabert), Paris, 1948.

c) Guillaume de Van : publication de « *American Society of musicology* », Rome, 1950.

Il existe également plusieurs enregistrements fragmentaires ou intégral de la Messe Nostre-Dame.

***

La Messe de Machaut est intitulée « *Messe Notre-Dame* » par l'auteur lui-même dans le beau manuscrit ayant appartenu à la famille de Voguë (fᵒ 283). Nous en possédons également cinq copies : Bibliothèque Nationale Ms fr. 1584 (fᵒ 438), fr. 1585 (fᵒ 281), fr. 9221 (fᵒ 164, manuscrit exécuté pour le duc de Berry) et fr. 22.546 (fᵒ 125), les meilleures leçons étant données par le premier et le dernier de ces manuscrits.

La tradition veut que cette messe ait été exécutée lors du Sacre de Charles V. Cette thèse a été soutenue

encore tout récemment. Or, Guillaume de Machaut ne parle absolument pas de sa messe dans la relation qu'il nous a laissée de la cérémonie. Jacques Chailley dit : « *Le pittoresque n'est pas seul en cause pour nous faire regretter la fragilité de cette croyance. Si elle était juste, Machaut aurait eu 64 ans lorsqu'il écrivit son chef-d'œuvre. Or, nous l'y voyons faire appel à certains procédés hérités de l'Ars Antiqua du siècle précédent et qui marqueraient, à la fin de sa vie, un curieux retour à des données traditionnelles dont ses contemporains et lui-mêmes s'étaient résolument écartés. Mais en même temps, la maîtrise avec laquelle il utilise les possibilités nouvelles, harmoniques et rythmiques de son temps, affirment que ce n'est pas là une œuvre de jeunesse.* » Une solution fort plausible serait que Machaut ait composé son œuvre lors de son séjour chez Bonne de Luxembourg, vers 1350, et l'ait confiée à la maîtrise de la cathédrale normande de Rouen. La Messe, difficile d'exécution, aurait été ainsi au répertoire de cette maîtrise d'élite qui aurait pu l'exécuter une quinzaine d'années plus tard, lors du passage du Roi en cette ville pour les fêtes du couronnement (juin 1364) :

« *Charles le Roy vint depuis qu'il oult été à Paris, tantôt à Rouen, le là fut très joieusement reçu et très solennelment Et furent les Bourgeois vestuz de robes pareilles, de bleu et tenné et alèrent à l'encontre du Roy en grant compainie et à sons des instruments à sa pieuse venue. Et comme il fut en la Cité, il vint en la Mère Eglise de Nostre-Dame, avec lui Monseigneur d'Angou et Monseigneur de Bourgoingne ses frères* (suit une énumération de noms) ; *en ladicte Mère Eglise ouy le Roy sa Messe, et la vint Mon Seigneur Bertrant du Clacquin qui amena au Roy le Captal* » (Chronique des Quatre premiers Valois).

***

La Messe Nostre-Dame est la première grande œuvre polyphonique homogène. On peut lui opposer la Messe dite de Tournai, d'architecture moins imposante, mais antérieure d'une vingtaine d'années. Une autre composition contemporaine, dite : la Messe dite « de Toulouse », ne comporte pas de Kyrie.

Elle est à quatre parties vocales et instrumentales : triplum, motetus, tenor et contratenor, et comprend les prières rituelles de l'Office chrétien :

a) *Kyrie* grave à trois temps, dont la teneur (tenor) est le Kyrie grégorien des fêtes doubles de première classe (Cunctipotens Genitor Deus).

b) *Christe*. Le chant est à la partie supérieure (triplum) avec imitations du ténor (toujours emprunté à la Messe Cunctipotens).

c) *Dernier Kyrie* : la basse (contretenir) est une espèce de plain chant formé sur le vrai chant du Kyrie. Nous y trouvons des sauts de septième majeure et d'octave, plus d'un demi-ton, ce qui se reproduit à plusieurs reprises dans la Messe et a été l'un des arguments des partisans de la thèse d'un accompagnement instrumental.

d) *Gloria in excelsis* commençant à *et in terra pax*. Mouvement lent à trois temps. Les premières mesures présentent des séries d'accords en valeurs longues. Détail à noter, puisque c'est peut-être là, comme le signale Jacques Chailley, que se présentent les premiers agrégats d'aspect harmonique de notre histoire musicale. Cet effet se reproduira.

e) *Credo* commençant à *Patrem omnipotentem*. Mouvement assez rapide. Style de conduit très développé (116 mesures plus un grand Amen). On cite toujours les enchaînements « harmoniques » sur les paroles *Ex Maria Virgine*, en valeurs égales et longues, note contre note, précédés par un silence. Cet effet est très saisissant et marque une belle interprétation du texte. Il correspond au salut rituel des fidèles à l'instant précédant « *et homo factus est* ». Des passages à découvert de certaines parties ont suscité bien des polémiques (voix ou instruments ? les manuscrits ne fournissant pas le moindre indice décisif). *Amen* monumental de 38 mesures, dont nous avons trouvé un exemple à la fin du Gloria.

f) *Sanctus*, dans le style du *Kyrie*, construit sur une teneur du XIe siècle actuellement incluse dans la Messe XVII de l'Edition Vaticane, pour les dimanches de l'Avent, et qui jadis était l'apanage du rit « parisien » (fêtes doubles majeures).

g) *Benedictus qui venit*, dont le plain-chant est également au ténor.

i j k) Triple *Agnus Dei* de forme A B A dont le plain-chant est toujours au ténor (Messe XVII). Le troisième Agnus est identique au premier.

l) *Ite Missa est*, plain-chant au ténor. Da capo pour le répons *Deo gratias*.

Au total, douze pièces représentant un peu plus d'une demi-heure d'audition, alors que les compositions antérieures les plus conséquentes n'excédaient jamais 6 ou 8 minutes.

La critique n'a pas toujours été tendre pour Machaut, à commencer par Perne. Il est d'ailleurs intéressant de noter les opinions diverses depuis l'époque de la « découverte » de Guillaume de Machaut jusqu'à nos jours :

1747 : Comte de Caylus (Académie des Inscriptions et Belles Lettres) : « *Mais quelque soin que j'aie apporté à l'examen des airs de ce recueil qui présente d'abord aux yeux un chant à plusieurs parties ; quelques recherches que j'ai faites auprès de ceux qui pouvaient éclairer mes doutes, je n'ai pu trouver de quoi me satisfaire. Ces obstacles me rendent plus vif à recommander aux lumières de gens de lettres un sujet d'éclaircissement qui peut mériter des recherches et devenir entre des mains habiles la matière de plusieurs mémoires intéressants.* »

1814 : Perne, dans le mémoire signalé plus haut : « *On ne saurait disconvenir que l'harmonie de cette Messe n'offre aucun charme à une oreille exercée. L'effet en est dur et sauvage ; à chaque instant le ton s'y trouve trahi par de fausses relations, par les quintes et les octaves de suite et par les notes de passage qui marchent par sauts. Le fond de cette harmonie n'est composé que de quartes, quintes et octaves. Rarement une tierce ou une sixte viennent adoucir l'aspérité, si j'ose le dire ainsi, qui résulte d'un assemblage aussi bizarre. Ajoutons que le rythme de cette composition ne vaut pas mieux que l'harmonie. C'est ainsi que les modernes doivent juger de pareilles monstruosités ; mais si nous nous reportons aux temps où cette composition a été faite, ne devons-nous pas être étonnés des efforts prodigieux de combinaisons qu'il a fallu pour parvenir à composer sur le plain-chant une messe entière à quatre parties en n'employant que des quintes, des quartes et des octaves, et pour former dans chacune d'elles un chant qui ait de l'analogie avec le chant principal.* »

1865 : Ernest Renan (Discours sur l'état des Beaux-Arts en France au XIVe siècle) : « *Seule, la notation musicale, avec ses figures en forme de losange, et une queue tantôt en haut, tantôt en bas, peut intéresser les historiens des diverses révolutions de la musique.* »

1918 : La Société des Amis des Cathédrales, dont le souvenir s'est trop vite estompé dans nos esprits et dans nos cœurs, s'était assigné comme tâche de réveiller les échos de nos vaisseaux gothiques au son de ces musiques qui saluèrent leur blancheur natale. Le musicologue Amédée Gastoué présentait, à la séance de cette Société du 25 mars 1918, la Messe de Machaut en termes chaleureux : « *Sa célèbre messe à quatre voix, la première en musique qui ait été écrite, et qu'une tradition constante assure avec vraisemblance avoir été exécutée au sacre de Charles le Sage, est un monument de l'histoire de la musique. On s'explique qu'en plein XVIe siècle elle soit encore demeurée au répertoire des grandes maîtrises comme celle de Cambrai, et il reste certain qu'elle a servi de modèle à toute l'école franco-belge, où devaient plus tard s'instruire les compositeurs romains du temps de Palestrina.* »

C'est ce que rappelle en son style alerte notre poète de la critique musicale contemporaine, José Bruyr, dans « La Belle Histoire de la Musique », Paris, 1946 : « *Cette Messe de Machaut passe pour avoir été chantée le 19 mai 1364 au sacre de Charles V. « Musicografi certant... aut negant. » Mais si vous vous laissez loisir d'en rêver pour un autre sacre, comment ne choisiriez-vous pas celui du 14 juillet 1425 ? Faite d'un matériau à grain épais — la guerre, toujours ! — anguleuse et massive, opulente et royale, enveloppant le texte mais ne le développant point, pourquoi n'aurait-elle pas été entendue par Jeanne la Guerrière ? On objectera qu'en 1425 Machaut avait, depuis un demi-siècle, quitté ce monde. Mais son œuvre y était toujours vivante et pouvait fort bien être restée au répertoire de Reims : ne l'était-elle pas à celui de Cambrai ? Or Cambrai fournissait alors des chanteurs à la Chapelle du Pape et quelqu'un qui s'y rendait put mettre la Messe de Machaut dans ses bagages. Voilà qui explique comment Palestrina, deux siècles plus tard, la relira fructueusement avant de se mettre à celle du Pape Marcel.* »

« *Composition étonnante, dont les audaces harmoniques mêmes contribuent à assurer le succès auprès des dilettantes de nos jours dont le sens esthétique n'a pas été oblitéré par un attachement excessif à des canons consacrés* », nous dit Charles van den Borren.

C'est en me basant sur cette opinion très autorisée que je conclurai, en souhaitant avec Jacques Chailley, que « ce chef-d'œuvre retrouvé ne soit plus désormais le sujet mort-né d'un simple chapitre d'histoire de la musique, mais ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être, au répertoire de nos maîtrises et de nos concerts : l'un des monuments de la musique française ».

---

1. C'est la voie que semble suivre Paul Hindemith, aux dires d'étudiants américains, camarades de travail au Séminaire de Musicologie de Jacques Chailley.

2. Paris, Firmin-Didot, 3 vol., 1908-1921.

3. Paris, Champion, 1909, 2 vol.

4. Les manuscrits de Henri Quittard se trouvent à la Bibliothèque du Conservatoire ainsi que ceux, antérieurs, de Bottée de Toulmont.

5. *Guillaume de Machaut,* Musikalische Werke, Leipzig, 1926-1928-1930.

6. En 1947, le regretté notaire rémois André Douce avait honoré la mémoire de Guillaume de Machaut en un charmant petit livre à tirage limité (Matot-Braine, Reims).

7. *Guillaume de Machaut,* ouvrage édité par les soins de Richard-Masse, 7, place Saint-Sulpice, Paris (2 vol. 17 × 25, avec 250 exemples musicaux, 32 hors-texte).

8. Romania, X, p. 327, note 4.

9. Reg. sur parchemin coté 104, pièce 212, an 17, part. I.

10. Notamment BN fr. 22546 f° 45, avant « La louange des Dames ».

11. Suggéré par M. l'abbé Poulin, Doyen de Machault (Ardennes).

12. Henri Deneux, « Dix ans de fouilles dans la cathédrale de Reims : 1919-1930 » (Reims, Matot-Braine, 1944).

13. 1 vol., Tallandier, Paris, 1949.

OUVRAGES D'EDUCATION MUSICALE

Œuvres récentes :

Bardez et Valibouze : LE CODE DE LA FLUTE A BEC. Etude des cinq types de flûtes à bec. Doigté chiffré en deux couleurs. Illustrations bicolores.	
6 cahiers : cahiers I et II, classe de 6e, chaque	13,80
Cahier III, classe de 5e	19,70
Chailley : AU-DELA DES NOTES. V. LES CHORALES DE J.-S. BACH	62,60
Gillot et Léonard : JE SUIS MUSICIEN. Première initiation au monde de la musique, en 6 cahiers.	
Les 5 premiers cahiers, chaque	15,50
2 DISQUES, 33 tours, 17 cm, extraits des deux premiers cahiers de « Je suis Musicien », chaque	19,00
Klapil : SIX CHANSONS POPULAIRES TCHEQUES pour 2 flûtes à bec soprano et accompagnement de piano ad lib	19,70
VINGT CHANSONS POPULAIRES SLAVES pour 2 flûtes à bec soprano et guitare	12,50
Le Prev : MUSIQUES. Chants et rythmes, 6 cahiers progressifs.	
Initiation A et B, chaque	10,20
Cahier 1 : degré débutant	10,20
Cahier 2 : degré préparatoire	10,20
Cahier 3 : clés de sol, fa et ut 4e	11,70
Cahier 4 : clés de sol, fa, ut 4e et 3e, textes mélodiques, rythmiques, altérations, mesures inégales	10,20
RYTHMIQUE. Exercices et jeux élémentaires en vue de la lecture rythmique et du développement des réflexes. Cahier I	11,70
Le Touzé : ENTREZ DANS LA DANSE pour ensemble de percussions.	
Vol. I : Entrez dans la danse - Valse	10,20
Vol. II : Habanara - Boogie-Woogie	10,20
Ligistin : ADAPTATION D'AIRS ET DE DANSES ANCIENS pour ensemble de flûtes à bec.	
5e livre : XVIIIe et XIXe siècles	11,90
Maillard et Nahoum : AU-DELA DES NOTES. IV - LES SYMPHONIES D'ARTHUR HONEGGER	46,60
Paubon : PRELUDE ET DANSE pour flûte à bec (ou flûte traversière) et percussion	13,30
Pendleton : CINQ POEMES pour voix, flûte à bec et percussion, poème de M. Carème.	
La partition	26,20
I. A crapaurue - In toaday town	13,10
II. Sabre de bois - Sword of wood	9,00
III. Mon perroquet - My parakeet	7,30
IV. Petits métiers - Needle and thread	7,30
V. Le crayon bizarre - The crazy crayon	23,30
Parties de chœurs supplémentaires : 1 et 5, chaque	1,50
2, 3 et 4	1,30
Les Percussions de Strasbourg : PERCUSTRA, nouvelle méthode pour l'initiation à la Musique et aux Instruments à percussion. Premier cahier	19,70
Ribière Raverlat : UN CHEMIN PEDAGOGIQUE EN PASSANT PAR LES CHANSONS. 500 chansons folkloriques de langue française, choisies et classées progressivement pour servir de base à une adaptation de la Méthode Kodaly. En 4 volumes, vol. I	31,60
Schmidt-Wunstorf : PETITS AIRS DES PAYS D'EUROPE. 34 pièces pour flûtes à bec ou autres instruments mélodiques, ou voix et instruments à percussion (Instrumentarium Orff).	
3 cahiers, chaque	16,00
Veilhan : METHODE RAPIDE POUR FLUTE A BEC. Condensé simplifié du vol. I de l'Enseignement complet	19,70
Wuytack : DANSA CARNAVALITO, pour flûte à bec et Instrumentarium Orff	10,20
DANSES EN TRIPLE, pour flûte à bec et Instrumentarium Orff	13,10
MELANCHOLIC, MEMPHIS, MEMO, pour quatuor de flûtes à bec	6,00

ALPHONSE LEDUC - 175, rue Saint-Honoré - 75001 PARIS - Tél. : 260.62-47, 260.48-61, 260.65-26

ASPECTS PSYCHOLOGIQUES DU DÉVELOPPEMENT MUSICAL DE L'ENFANT, ENTRE 4 ET 10 ANS (*)

par Arlette ZENATTI
Chargée de Recherche au C.N.R.S.

V. — **Problèmes généraux** (suite)

C. Brailoiu a fait une étude sur le rythme dans les improvisations vocales et décrit un système qu'il appelle *le rythme enfantin*[16]. Pour Brailoiu, le rythme enfantin est un système autonome qui obéit à d'autres lois que celles de la rythmique classique. Il ne se manifeste que par le truchement de la parole. Il n'implique pas forcément la musique. Les enfants peuvent réciter sur un seul son ou simplement scander en parlant. « Qu'ils chantent ou qu'ils scandent, l'ordonnance rythmique de ce qu'ils font entendre reste la même. » C. Brailoiu souligne le fait que, malgré la diversité des langues, le rythme enfantin est répandu sur une surface considérable de la terre. Ce fait lui « paraît d'autant plus remarquable qu'à l'intérieur des constructions rythmiques enfantines, l'emplacement des accents est immuable, alors que les langues pratiquent des accentuations multiples ».

Parmi les caractéristiques du rythme enfantin, relevons : 1) Le rythme binaire : les durées sont liées deux par deux; elles correspondent en principe aux syllabes. 2) Les séries, composées par ces durées, prennent leur départ sur un « frappé », de même que chacun des couples de syllabes qu'elles renferment. 3) Brailoiu part d'une unité qui correspond à la syllabe brève, représentée par la croche. 4) Il peut y avoir des séries inégales ou ayant une constitution interne différente. 5) S'il y a une anacrouse, c'est au début de la pièce : à cet endroit, elle semble prise sur un silence antérieur. Exemple d'une série valant huit unités :

Le développement du sens musical chez l'enfant

Selon les théories auxquelles se réfèrent psychologues ou pédagogues, le « sens musical » est compris d'une manière différente et la composition des tests se modifie en conséquence.

Pour l'Américain C.E. Seashore (1866-1949), le « talent musical » consiste en une pluralité de capacités sensorielles, rythmiques, intellectuelles, motrices, indépendantes le plus souvent les unes des autres. Certaines prédominent, d'autres restent à l'état latent selon les individus. Les capacités sensorielles sont considérées comme étant essentielles. Un individu musicien, pense Seashore, doit être capable d'appréhender les quatre propriétés du son : hauteur, intensité, durée et timbre. L'importance accordée par Seashore à ces capacités sensorielles se traduit, dans les tests, par le désir d'évaluer le plus finement possible le pouvoir de discrimination du sujet qui devra apprécier, par exemple, des différences de durée variant de 3/10e de seconde à 5/100e de seconde, des différences de hauteur atteignant 1/200e de ton. Cependant, Seashore ne limite pas l'investigation des aptitudes musicales à ces seules capacités. Deux tests mesureront la mémoire immédiate, sur le plan mélodique, et le sens de la consonance. Les tests de Seashore, publiés en 1919, constituent la première batterie qui ait été consacrée à des tests musicaux.

Inspiré par la théorie associationniste, Seashore décompose donc la musique en éléments, étudie une à une les propriétés du son. S'opposant à cette conception, les gestaltistes considèrent la musique comme un tout qui ne se réduit pas à une juxtaposition de sons mais répond à des lois d'organisation. Au caractère structuré de la forme musicale correspond une conception globaliste de la musicalité. Pour Mursell, Révész, la musicalité suppose, certes, de nombreuses capacités, mais celles-ci se combinent de diverses manières pour constituer un ensemble qui possèdera une unité. Les aptitudes sensorielles sont seulement un indice de la musicalité. Beaucoup plus importants sont le besoin et la capacité de comprendre la musique, d'en goûter les effets, d'en apprécier les qualités esthétiques. La théorie gestaltiste contribue à élargir la composition des tests. Deux préoccupations essentielles président à leur élaboration : 1) apprécier la musicalité du sujet, non seulement d'après la finesse de ses capacités perceptives, mais également en fonction de son jugement esthétique; 2) concevoir des épreuves structurées

---

* Suite des études parues dans les précédents numéros : 212, 213, 214, 215 et 216 (nov., déc. 74, janv. fév. et mars 75).

16. C. Brailoiu, « Le Rythme enfantin. Notions liminaires », in *Les Colloques de Wégimont*, Bruxelles, Elsevier, 1956, pp. 64-96.

musicalement, fondées principalement sur les relations existant entre les sons. Wing consacre, dans ses *Tests of Musical Ability and Appreciation* (1948), une série d'épreuves mesurant les capacités de discrimination perceptive et une série d'épreuves permettant au jugement esthétique de s'exercer sur des caractéristiques musicales déterminées : appréciation du rythme, de la courbe mélodique, de l'harmonie, du phrasé.

Pour Mursell, Révész, Wing, comme pour Seashore, les aptitudes musicales sont héréditaires; le rôle de l'apprentissage demeure restreint. Pour Lundin, en revanche, qui défend le point de vue du behaviorisme (axé sur l'étude du comportement), l'expérience musicale acquise au cours de la vie a une importance primordiale.

Robert Francès consacre une part de ses réflexions et de ses recherches expérimentales au problème de la communication, dans le domaine artistique, entre l'auteur et le spectateur, le compositeur et l'auditeur. « Comprendre une œuvre implique d'abord que l'on parle la langue dans laquelle elle a été écrite ou faite (qu'elle soit verbale, musicale ou plastique). [17] » Les habitudes perceptives contractées par l'enfant, l'adulte jouent un rôle important dans l'apprentissage de cette langue. Selon R. Francès, un sentiment de familiarité envers certains degrés, certains accords, naît tout d'abord de la fréquence avec laquelle ces degrés et ces accords reviennent dans les œuvres musicales. Analysant sur le plan harmonique six œuvres tonales, allant de J.-S. Bach à Duke Ellington, il constate une prédominance très nette de deux accords : celui de tonique et celui de dominante. « Le sentiment relatif aux séquences, c'est-à-dire l'attente d'un degré ou d'un accord à la suite d'un autre représente une étape secondaire par rapport au simple sentiment de familiarité. [18] » Cet apprentissage incident est un aspect du processus d'acculturation musicale qui est « commun à tous les hommes élevés dans une civilisation où règnent des langues maternelles (musicale, verbale) » [17].

Les études expérimentales permettent-elles d'éclaircir ce qu'est le « sens musical » chez l'enfant ? S'agit-il d'une aptitude générale dont les divers aspects mélodique, harmonique, rythmique évolueraient de la même manière chez un même enfant ? Est-ce, au contraire, un terme volontairement vague qui sert à recouvrir des capacités musicales bien distinctes les unes des autres, les unes étant fortement, les autres faiblement développées chez un sujet ? Les études portant sur l'ensemble des capacités musicales sont encore peu nombreuses. L'hétérogénéité des sujets (tantôt des adultes, tantôt des adolescents, tantôt des enfants), des tests, des méthodes statistiques utilisées, rend difficile une comparaison de ces études. Parmi les constatations qui concordent entre elles, il apparaît que les capacités rythmiques restent souvent distinctes des autres capacités musicales.

Les études expérimentales que nous avons exposées permettent de mieux cerner le développement musical de l'enfant. Cependant, bien ds aspects de ce développement doivent encore être approfondis. Dans diverses parties du monde, notamment aux Etats-Unis, les chercheurs sont plus nombreux à s'intéresser aux problèmes posés par la psychologie musicale. Grâce à leurs apports, nos connaissances continueront de se parfaire.

17. R. Frances, *op. cit.*, 1968, p. 13, p. 173.
18. R. Frances, *op. cit.*, 1958, 1973, p. 108.

UNE JEUNE PIANISTE AUX MUSIGRAINS

En prenant la plume, celle-ci peut vous paraître bien légère lorsque vous avez à rendre compte d'un beau récital que Nathalie Béra-Tagrine — elle n'a pas quinze ans — a donné le 22 janvier dernier. Porteuse des ailes de la grâce, elle eut à affronter, trois heures durant, dans le cadre des Concerts Educatifs — « cycle préparatoire » — trois vagues de jeunes enthousiastes venus l'applaudir dans un programme Frédéric Chopin. Le choix de pièces pour piano commentées par Germaine Arbeau-Bonnefoy, fondatrice, animatrice de l'« Evolution Musicale de la Jeunesse », mit bien en valeur, ce mercredi après-midi, au Théâtre des Champs-Elysées, une technique naturelle et une sensibilité que la jeune pianiste doit à sa maman Mme Béra-Tagrine et à son professeur Mme Lucette Descaves, au Conservatoire national supérieur de Musique, dont Nathalie est l'élève.

Belle performance quand on songe que, tour à tour, l'Etude « Révolutionnaire », ce fameux « petit exercice », comme Chopin l'appelait volontiers, la Berceuse en ré bémol majeur (1845), le Scherzo en si bémol n° 2, op. 31, la Frantaise-Impromptu, op. 66 (posthume), en ut dièse mineur, la Polonaise en la bémol, op. 53, et quelques danses exprimèrent bien la nostalgie du pays natal. Ces auditions ont provoqué l'émerveillement et une émotion rare ; nous pesons nos mots. Remercions donc Nathalie Béra-Tagrine d'avoir fait, à quatorze ans, en ce jour de congé scolaire, ce qu'une ardente animatrice attendait d'elle, devant un auditoire passionné où l'on reconnaissait de nombreux amis de la bonne musique.

O. CORBIOT

Maurice RAVEL (1875-1937)
Le concerto en sol

par Hervé MUSSON
Professeur d'E.M. au C.E.S. Arc-de-Meyran, Aix-en-Provence

Discographie :

Disque du Baccalauréat 1975 - Pathé-Marconi, Voix de son Maître : 051-12797.

Partition :

Piano et orchestre : Editions Durand et Cie, 4, place de la Madeleine, 75008 Paris.

Conçu à partir d'un projet plus ancien, ce concerto fut probablement mis en chantier en même temps que le concerto en ré, à la fin de l'année 1929, date à laquelle Wittgestein, blessé au bras droit pendant la guerre, commanda à Ravel une œuvre pour la seule main gauche. Composées simultanément, les deux œuvres furent aussi les seules du genre dans toute l'œuvre du maître. Mais les analogies s'arrêtent là et les deux concertos nous apparaissent comme deux pôles d'expression totalement opposés.

Le Concerto en ré (pour la main gauche) ne comprend qu'un seul mouvement subdivisé lui-même en trois parties. La musique émerge peu à peu des graves de l'orchestre comme dans la valse, de 1919, un peu comme si tout s'organisait à partir du chaos. Aucune gaîté dans l'œuvre, mais plutôt une désespérance latente que les stridentes et métalliques fanfares au centre, martelées par des rythmes fébriles, viennent amplifier encore. On se sent perdu au milieu d'un univers qui nous est devenu étranger, dans lequel on ne se retrouve plus et qui n'offre plus d'espoir. Tout est dit. Quelques réminiscences d'une gaîté, d'un bonheur antérieur émergent çà et là, d'une nostalgie navrante, sans pouvoir s'organiser ni résoudre le drame posé ici. Tout se passe comme si nous étions arrivés à la fin du compte devant un mur avec, sur les épaules, une immense solitude. D'autres œuvres conçues et réalisées à la même époque témoignent d'un même état d'esprit, et une comparaison permettrait aussi de cerner les similitudes. Il n'est peut-être pas inutile de faire un rapprochement avec l'impression ressentie à la lecture du « Voyage au bout de la nuit » de Céline. Mais voici ce qu'en écrit Marguerite Long : « Plus on étudie cette partition, et plus se précise l'idée qui l'inspire et efface le disparate de ses épisodes : pensée de la mort, cauchemar de la peur et de la solitude. Qui a suivi comme moi la lente et cruelle dissolution de Ravel et percé les lointains symptômes qui avertirent sa constante lucidité ne songera pas sans un serrement de cœur que Ravel inscrivît ici son destin. Une telle œuvre suppose la perception de l'au-delà et nécessite, comme dit Cocteau, " de recevoir les parlementaires de l'inconnu ". » (Au piano avec M. Long-Sulliard.)

Par ailleurs, on comprend aisément l'intérêt que Ravel (qui aimait la difficulté arbitraire excitant l'imagination) porta à la composition de cette œuvre où la seule main gauche devait faire illusion.

Bien différent, le **Concerto en sol,** dédié à Marguerite Long, incarne l'esprit français, la lumière, la fête. Ce n'est pas un drame que Ravel pose ici comme dans le concerto en ré d'inspiration romantique, mais tout le folklore et toute la vie bruyante joyeuse du pays basque.

Puissamment colorée, l'œuvre comprend trois mouvements très distincts dont la forme et l'équilibre caractérisent bien cet esprit français discursif et bien ordonné ayant pour seul objectif de charmer, d'amuser ou d'émouvoir, mais toujours avec retenue et mesure.

Œuvre équilibrée, éblouissante de vie, débordante de gaîté. C'est tout un grouillement de costumes, de musique et de danse folklorique, donc saine et directe, qui remonte à la tête.

C'est en 1911, à l'occasion d'une promenade dans le pays basque, que germe l'idée d'une pièce pour piano et orchestre d'inspiration euskarienne. Ravel se mit au travail, mais Gustave Samazeuilh rapporte qu'il dût abandonner la composition de l'œuvre, devant les difficultés qu'il éprouvait à trouver une transition correcte dans la pièce centrale.

Il fut de nouveau question d'un projet de concerto (piano et orchestre) à l'occasion d'un voyage que Ravel devait effectuer en Amérique en 1927. Ce fut, en fin de compte, peu de temps après qu'il se consacra véritablement à la composition de l'ouvrage terminé le 11 novembre 1931 et exécuté en première

audition le 14 janvier 1932, à Paris, par M. Long avec Ravel au pupitre, puis un peu partout en Europe où les deux artistes partaient en tournée. Ce fut un succès considérable et l'œuvre fut accueillie avec enthousiasme.

ANALYSE

PREMIER MOUVEMENT

Allegramente (blanche = 116) (habituellement, forme sonate), mesure : 2/2.

Composition de l'orchestre : petite flûte, flûte, hautbois, cor anglais, clarinette mi bémol, clarinette si bémol, deux bassons, deux cors en fa, trompette en ut, trombone, deux timbales, batterie, harpe, piano, quintette cordes.

Tonalité : sol majeur.

Ordonnance : **exposition :** thème **A (exemple 1),** thème **B (exemple 2)** du début jusqu'au numéro 10 de la partition.

Divertissement central, ou développement : du n° 10 au n° 17.

Réexposition : du n° 17 au n° 36.

Coda : du n° 36 à la fin.

Ce plan, volontairement schématique, ne donne qu'un petit aperçu de l'évolution du discours musical tout au long de cet « Allegramente ». En fait, il n'y a plus, comme dans la forme sonate dite classique, de séparation bien nette entre chacune des différentes parties (notamment entre l'exposition et le développement, comme dans l'opus 110 de Beethoven, par exemple). Celles-ci se chevauchent par endroits, et l'on se trouve devant un discours musical parfaitement homogène d'où les thèmes semblent surgir sans qu'on ait l'impression d'un cheminement de l'un à l'autre, puis d'un développement des deux. Ce serait plutôt la technique du leitmotiv, de toutes ses métamorphoses et de ses développements internes qui serait appliqué ici. En outre, l'évolution du discours de tout ce premier mouvement adopte un plan en cinq parties, caractérisées chacune par un plan sonore différent et dont **A** ou **B** serait le noyau ou l'aboutissement.

Schéma II :

— 1re partie : jusqu'au n° 3, mes. 6, thème **A ;**
— 2e partie : du n° 3, mes. 6, au n° 10, thème **B** aboutissement ;
— 3e partie : du n° 10 au n° 19, mes. 6, autour de **A ;**
— 4e partie du n° 19, mes. 6, au n° 29, thème **B,** aboutissement ;
— 5e partie : du n° 29 à la fin, autour de **A.**

Les différentes assises tonales (tonique, dominante, tonique) qui servaient de base à la forme sonate classique, bien qu'elles existent ici (tonique, th. **A** au début — dominante, n° 25 — tonique n° 26) sont beaucoup moins évidentes et ne représentent plus une étape dans le discours comme autrefois.

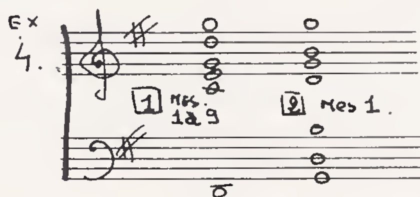
Mesure 2 : entrée à la petite flûte du thème **A, exemple 1.**

Syncopes aux cordes, roulement de percussion, arpèges bitonaux au piano. Ambiance de fête et de foule.

Remarquer mesure 11 **(exemple 3) :** le thème s'appuie sur les cinq notes : sol, ré, mi, do, ré.

Mesure 12, même chose, mais avec une modification de la ligne mélodique impose deux temps supplémentaires (traits plus accusés). Deux mesures avant le numéro 1 de la partition : trois plans sonores différents : bois, cordes, piano. Puis du n° 1 à 2, terminaison de la phrase commencée avec le thème **A.** Mouvement perpétuel sur trois notes (sol, mi, ré), issu de **A,** aux instruments à vents **(exemple 6).** Analogie entre les deux chutes (2 mes. avant le n° 1 et 2 mes. avant le n° 2), la première amenant la césure de la phrase et amorçant un crescendo, la seconde ponctuant la fin de cette première phrase.

Exemple 4 : simplification de l'enchaînement harmonique entre la période allant du n° 1 au n° 2 et la première mesure du n° 2 (accord cinquième degré sans sensible).



N° 2 de la partition : reprise immédiate du thème **A** à la trompette, orchestre plus fourni, mêmes syncopes.

N° 3 : interruption brusque du thème sur la cellule sol, ré, mi, do, ré **(exemple 3).** Modulation en SI mode de Ré, reprise aux cordes de la même cellule du thème **(exemple 3)** tournant court et aboutissant à la phrase conclusive **A',** teintée de jazz, jouée par le cor anglais (6 mes. après le n° 3).

Numéros 4 à 7 : intermède amenant le thème **B (exemple 2),** alternance entre piano et orchestre. Fa dièse note pivot, et note principale autour de laquelle évolue la mélodie confiée au piano et apparentée à la cellule conclusive du cor anglais **A'.**

Au n° 5 : dessin mélodique de la clarinette en mi bémol, d'abord, puis de la trompette (fa dièse note principale). Issu de **A'** et du dessin mélodique entendu au piano deux mesures avant le n° 5 (baptisé **A"** pour un repérage ultérieur plus aisé). Rythme de jazz aux percussions. **A'** avait déjà fait apparaître sur sa mélodie des accents de jazz. Petit commentaire au piano sur les mêmes rythmes (polytonalité).



Au n° 6 : reprise du n° 5 un peu plus fourni. Tension harmonique de la partie de piano plus importante (polytonalité plus grinçante).

Au n° 7 : thème **B.** Exposition en Mi majeur interrompu deux fois par les interventions rythmiques du piano (mêmes rythmes que précédemment).

Au n° 8, deuxième mesure : quatre triolets ornent la mélodie de **B** comme une dentelle, procédé courant à l'époque (**exemples 5,** Concerto pour la main gauche, et **6,** Prélude à l'après-midi d'un faune).



Au n° 9 : thème **B** repris à l'orchestre (remarquer au passage la chaleur du timbre du basson qui joue la mélodie et du cor anglais qui l'accompagne, mesures 1, 2, 3. Trois mesures avant le n° 10, fausse reprise du thème **B** amenant le développement central.

Au n° 10 : divertissement central (dénomination préférable à celle de développement, puisque le développement proprement dit se poursuit après la réexposition pour ainsi dire jusqu'à la fin du mouvement. Il est donc plus clair et plus exact d'appeler ainsi cette partie centrale). Accroissement agogique tout au long de cette partie aboutissant à la réexposition de **A** au ton principal.

Première section, numéros 10 à 12. Prépondérance du rythme dans cette section pouvant rappeler le martèlement des machines dont Ravel pensait se servir un jour. Mesures 3-4-5, 7-8-9, 11-12-13, 15-16 et première mesure du n° 12, arpèges aux bois rappelant de loin le schéma mélodique de la première partie du thème **B.** La quarte juste constamment répétée au piano, issue de **A (exemple 3),** prépare la deuxième section de ce divertissement.

Deuxième section, numéros 12 à 14. Sur une partie de **A (exemple 3)** et sur l'épisode de transition **A".** Remarquer les débuts de phrase sur **A"** préparés par les glissandos des cordes. N° 12, mes. 4, et n° 13, mes. 4, véritables fusées qui accentuent la phrase. De même, le triolet au basson, une mesure avant 13 et le glissando au trombone, 13, mes. 8, amène la période rythmique sur **A.**

Troisième section, numéros 14 à 17. L'élément rythmique s'accentue progressivement jusqu'à l'anacrouse du piano, n° 17.

Cette section est bâtie sur le mouvement perpétuel des trois notes sol, mi, ré **(exemple 9).** Simplification de **exemple 3,** sol, ré, mi, do, ré, déjà entendu à la fin de la première exposition du thème **A.** Crescendo du n° 15, mes. 3, au n° 16, mes. 9. Au fur et à mesure de cette progression, la cellule d'abord énoncée dans le grave du piano monte dans l'aigu, s'impose de plus en plus en gagnant l'orchestre et arrive à son paroxysme une mesure avant 17. Cette montée sera reprise et poussée encore plus loin à la fin de ce premier mouvement, juste avant la coda (n° 36). Remarquer à 16, mes. 2, comment les interventions des cordes accentuent le dessin sur trois notes du piano.



N° 17 : gigantesque anacrouse, analogue à celle de la Toccata du « Tombeau de Couperin » **(exemple 7)** précédant le point culminant 18.



N° 18 : réexposition du thème **A** en **sol majeur** pour la première fois joué au piano. Mélodie de **A** signifiée par une succession d'accords au piano servant à en augmenter l'impact. A la quatrième mesure, le thème passe au piccolo, puis aux flûte, hautbois et clarinettes. Mesure 9 : accentuation du saut de quarte **(exemple 3)** au piano, à la harpe et au piccolo.

N° 19 : brusque modulation sur si bémol (analogue à 3) aboutissant (par des accords parallèles au piano) en **La,** deux mesures avant 20 sur **A'** confié cette fois-ci au hautbois. **Exemple 8,** comparaison entre schémas harmoniques du n° 3, mes. 4 à 6, et de 19, mes. 4 à 6.



Numéros 20 à 29 : les changements d'orchestration mis à part, passage identique à celui de l'exposition correspondant du n° 4 au n° 10. Remarquer, une mesure avant le n° 22, les doubles croches du piano amenant les glissandos de harpe. A 25, les arpèges aux bois poursuivent le cheminement du grave à l'aigu des glissandos précédents de la harpe et des cordes. Tandis que dans l'exposition, les tonalités employées étaient respectivement : Fa dièse (n° 4), Si (2 mes. avant 6), Fa dièse (n° 6), Si, 5 mes. avant 7, Mi, n° 7, thème **B.** Ici nous aurons : La (20), Ré (3 mes. avant 24), La (n° 24), Ré (7ᵉ de dominante à 25), Sol, ton principal, sixième mesure de 25, thème **B.**

N° 26 : thème **B,** ton principal utilisé pour la cadence du piano. Même technique de la main gauche que pour le Concerto en Ré. Le thème énoncé au début à la main gauche, se poursuit à la main droite après le glissando, n° 26, mes. 8.

N° 27 : reprise, progressivement aux cordes du thème **B.** Passage d'expression intense.

Numéros 29 à 36 : reprise de la plupart des éléments du divertissement central. De 29 à 30, deuxième mesure : identique à la première section du divertissement central. C'est le piano seul qui exécute ici les anciens accords arpégés aux cordes (comparaison entre 10, mes. 3, 4 et 5, et n° 29, mes. 3, 4 et 5).

N° 30, troisième mesure : commentaire sur **A** correspondant à la seconde section du divertissement central.

N° 31, troisième mesure : commentaire sur **A** bâti sur les trois notes en mouvement perpétuel (sol, mi, ré) **(exemple 9)** correspondant à la troisième section du divertissement central.

Accroissement agogique amenant la **Coda** terminale. Bribes de **A** un peu partout à l'orchestre.

N° 34 : à la trompette : **A** simplifié. Schéma repris alternativement par les bois et les cuivres.

N° 35 : cassure et, de nouveau, sur un dessin mélodique issu de **A,** crescendo gagnant peu à peu tout l'orchestre et conduisant à la cadence au n° 36.

			TONS	DIFFÉRENTS PLANS SONORES
EXPOSITION	0			
	1			
	2	A	SOL	1er VOLET
	3			
	4		FA	
	5	TRANSITION		
	6		SI FA SI	2è VOLET
	7			
	8	B	Mi	
	9			
DIVERTISSEMENT	10			
	11	1è SECTION		
	12			
	13	2è SECTION		
	14			3è VOLET
	15	3è SECTION		
	16			
REEXPOSITION	17	ANACROUSE		
	18	POINT CULMINANT A	SOL	
	19			
	20		LA	
	21			
	22	TRANSITION		
	23		RE LA	
	24			4è VOLET
	25		RE	
	26	CADENCE		
	27		SOL	
	28	B		
	29			
	30	1è SECTION		
	31	2è SECTION		
	32	3è SECTION		
	33			5è VOLET
	34			
	35	SUR A		
	36		SOL	
	CODA			
	FIN			

N° 36 : huit mesures de coda sur un fragment de **A** (issu de **exemple 9).**

A tout l'orchestre, gamme descendante conclusive, durant les trois dernières mesures rappelant la descente terminant la première phrase (deux mesures avant le n° 2).

Au reste, les cinq dernières mesures du n° 1 contiennent en germe toute cette péroraison finale allant de 31 à la fin de ce premier mouvement.

Tableau schématique (ci-contre) de l'évolution et de l'organisation musicale de ce premier mouvement. Parallèlement au plan de la forme sonate invoqué au début de cette analyse, ce premier mouvement se divise (comme certaines œuvres de Bartok) en cinq épisodes sonores gravitant autour de **B** ou de **A** parfaitement bien équilibrés, comme on peut en juger par ce tableau, et musicalement incontestables.

DEUXIEME MOUVEMENT

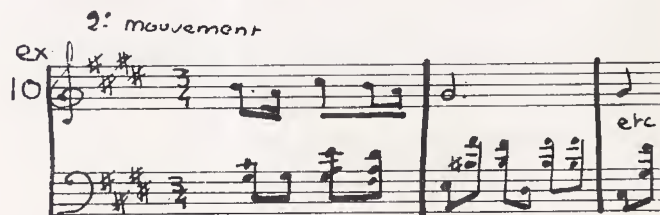
Adagio assai, croche = 76. Forme lied.

Mélodie exquise, d'une douceur et d'une sensibilité rarement égalées, toute intérieure, empreinte de paix, de sérénité et de ferveur.

Ravel nous dit avoir pris le « larghetto » du quintette pour clarinette de Mozart pour modèle.

Il nous confie aussi l'avoir rédigé au prix de gros efforts, mesure après mesure, et avoir failli « en crever ». Qui peut déceler pourtant ce dur labeur ! Aucun joint n'est visible dans cette phrase qui évolue apparemment sans contrainte, d'un bout à l'autre du mouvement, sans faille, et comme ayant été dictée d'un seul trait par l'inspiration.

La thèse selon laquelle Ravel aurait été un technicien fabriquant une musique trop bien réglée devient insoutenable après un tel moment musical. Le cœur s'y épanche avec tant de sincérité !... En outre, la mélodie, élégante, riche, malgré sa simplicité rythmique et son ambitus restreint, est constamment colorée par de nombreux retards ou notes de passage extrêmement douces, mais chatoyantes **(exemple 10).** Aucune acidité ici, pas d'ostentation,



non plus que de rythmes ; rien d'ailleurs de particulièrement remarquable si ce n'est une communion intense avec l'universalité de la Musique.

On peut déjà noter, avant de commencer l'analyse proprement dite de ce mouvement lent, l'évolution par rapport à un concerto classique ou romantique. Dans ces derniers, il existe une relation tonale directe entre les différents mouvements, ainsi par exemple le second mouvement sera au ton de la **dominante** du ton principal, ou au relatif. Ici, avec la tonalité de **Mi Majeur,** nous nous trouvons assez éloignés du ton principal, puisque celle-ci (sixième degré de Sol) comporte trois dièses supplémentaires. Couleur tonale très différente.

D'autre part, il est peut-être intéressant de remarquer que le thème **B** du premier mouvement n'était pas non plus exposé au ton de la **dominante,** mais aussi en **Mi Majeur.** Nous nous trouvons donc dans cette œuvre avec une nouvelle polarité **SOL Maj. MI Maj.**

La modalité sous-jacente à toute cette première moitié du XXe siècle n'est pas étrangère au phénomène. En faisant évoluer le langage musical en dehors de la sacro-sainte tonalité, elle a enlevé tout caractère spécifique à la dominante, véritable pilier des époques classique et romantique jusqu'à Wagner. C'est d'ailleurs avec Wagner, en Allemagne (Tristan, Parsifal), et à la suite des recherches et de l'étude des modes anciens effectuées en France à l'Ecole Niedermeyer, puis ailleurs, que la tonalité traditionnelle s'est vue complètement débordée par ce nouvel apport musical.

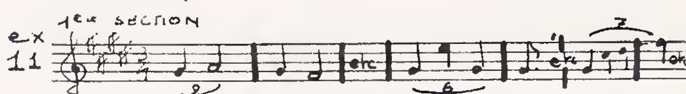
Ce second mouvement comporte une immense phrase jouée au piano d'abord, puis reprise ensuite à l'orchestre, n° 6 de la partition ; l'axe central étant représenté par la modulation, n° 5, mes. 6, très expressive précédant immédiatement la reprise du thème.

Ce mouvement est donc conçu en deux parties organisées toutes deux par rapport à ce palier central statique. Construction analogue à celle du premier mouvement de la Musique pour Cordes, Percussion et Célesta de Bartok, comportant aussi comme point culminant une sorte de palier central sur lequel tout s'arrête un court instant.

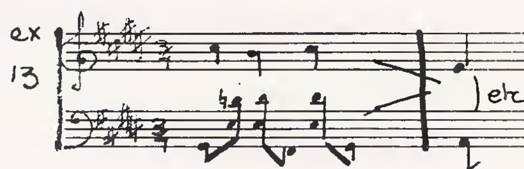
Tout le mouvement est scandé par l'accompagnement de la main gauche au piano — succession d'accords plaqués pianissimo — parfois doublé aux cordes et donnant une impression de balancement immuable par son apparence de 6/8 contrarié par le 3/4 du chant (oscillation entre les deux). Le quatuor est presque toujours relégué ici au rôle d'accompagnateur, et ce sont les vents et la main droite du piano qui chantent la mélodie. Deux fois seulement il passe au premier plan, enrichissant chaque fois de ses chaudes sonorités, l'expression musicale ; à la fin de la première partie, de façon à préparer l'aboutissement sur l'axe central **sol dièse mineur** (point culminant); et à la fin de la seconde, lorsque tout est dit et que les cordes viennent faire sur le **si** en trille du piano une minuscule paraphrase de la tête de la mélodie.

Première section, du début au chiffre 2 : premier énoncé de cette grande phrase terminant sur une demi-cadence avant l'entrée de l'orchestre. Elle se subdivise elle-même en cinq séquences :

Première séquence : mesures 2 à 18, tête évoluant sur un intervalle de seconde. — **Deuxième séquence :** mes. 19 à 22, intervalle plus important au début (sixte), mes. 21 et 22 : réponse aux deux mesures précédentes. — **Troisième séquence,** mes. 23 à 26 : préparation de la cinquième séquence. — **Quatrième séquence,** mes. 27 et 28 : préparation de la cinquième séquence, analogie entre les deux têtes troisième et quatrième séquence. — **Cinquième séquence,** mesure 29 au chiffre 1, première mesure : ambitus de la tête encore plus important que pour les première et deuxième séquences (septième). **Exemple 11,** phrase de plus en plus expressive à



chacune des trois entrées. Remarquer à la dernière croche, une mesure avant 1, le frottement entre la sensible et la tonique (très doux), remarquer aussi la douceur de l'enchaînement, mes. 31 et 32, **exemple 13.**



N° 1 : reprise à la flûte de la fin de la cinquième séquence (trois mes. avant 1); réponse du hautbois par diminution, 1, mes. 4, mes. 5 et 6 à la clarinette, 8 et suivantes à la flûte, commentaire conclusif.

N° 1, mes. 8 : ambitus encore augmenté par rapport à la cinquième séquence.

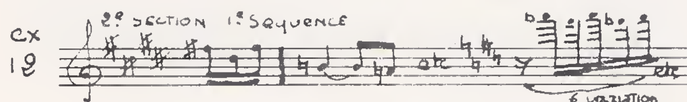
N° 2 : cadence en **ré dièse majeur sans sensible.**

Deuxième section. N° 2, mes. 1 à 5. Première séquence : élément mélodique repris de la mesure 5 à la mes. 9. Remarquer l'appogiature très expressive de la fondamentale, mes. 4 et 8 au piano : et les dissonances si bécarre piano si dièse basson, et mes. 5 la bécarre la dièse piano, puis plus loin la

bécarre la dièse, sol bécarre, sol dièse. Chant au cor anglais, puis au basson (mes. 2-5 et 6-9), changement de timbre imperceptible.

N° 3, deuxième séquence : conclusive (cadence parfaite en Ré Majeur).

N° 4, troisième section : commentaire sur la deuxième section, alternance 1, 2, 1, 2. Premier intermède : variante au piano sur le dessin mélodique en doubles croches de la première séquence, deuxième section **(exemple 12).** Quartes et sixtes



parallèles ascendantes aux bois préparant la montée vers l'accord de **sol dièse mineur.** Mes. 5 : entrée des cordes, rappel de la deuxième séquence, par diminution.

N° 5, deuxième intermède : semblable au précédent, variante sur la première séquence de la deuxième section. Sixième mesure : axe central de ce second mouvement : **sol dièse mineur,** statique.

N° 6 : reprise de la première section au cor anglais, triples croches au piano, issue de la première séquence de la deuxième section. Dernière mesure avant le n° 8 : suppression des séquences 3 et 4 de la première section.

N° 8 : cinquième séquence. — **N° 9** fin de phrase.

— **N° 9 à 10 :** période conclusive. — **N° 10 :** entrée des cordes sur le **si** en trille du piano, rappel à l'alto de la tête de la grande phrase (première section).

TROISIEME MOUVEMENT

Presto.

Le mouvement, d'une jubilation extrême, contraste de façon criante avec l'Andante précédent. Ravel brutalise après s'être confié. A la limite, on éprouve une certaine gêne à voir le charme se rompre aux premiers accords tonitruants de ce finale. Il est difficile de s'accoutumer instantanément à un changement de décor aussi radical, de se plonger aussi brutalement dans cette ambiance de fête déjà pressentie, mais avec beaucoup moins de force à l'occasion du premier mouvement.

Malgré ce choc, ou peut-être à cause de lui, le souvenir de l'impression précédente reste en nous, comme sublimé, au plus profond de notre intimité.

D'après Gustave Samazeuilh, le premier mouvement évoque un matin de printemps à Ciboure, et celui-ci une fête à Mauléon. Ces deux pièces furent ébauchées vers 1911 (voir plus haut : genèse de l'œuvre).

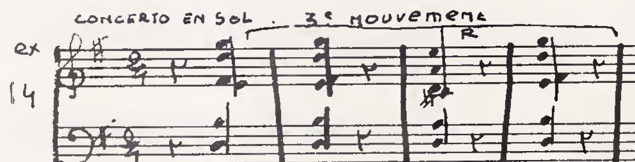
Il s'agit bien de fête ici ! A l'occasion de laquelle évolue une foule bariolée et bruyante, dont la confuse rumeur excite et grise. Sur un rythme de plus en plus fiévreux, tous les éléments thématiques émergent de cette cohue joyeuse, et se poursuivent, ou se chevauchent d'un bout à l'autre de la pièce, un peu à la façon d'un jeu. Quelques éléments de jazz, des glissandos au trombone ajoutent encore au pittoresque de cette page dont chaque partie se trouve isolée des autres par les quatre accords **(exemple 14)** qui l'ont ouverte si glorieusement. Ils font un peu office de refrain dans ce rondeau endiablé.

Glorification des fêtes foraines ou folkloriques, puissante peinture d'une foule joyeuse, gaîté contagieuse, tel se présente ce troisième mouvement.

De forme rondeau, ce finale se décompose comme suit :

- — jusqu'à 3 : présentation de **A ;**
- — de 3 à 7 : présentation de **B ;**
- — de 7 à 11 : présentation de **C ;**
- — de 11 à 14 : section centrale, jeu sur le refrain **R (exemple 14);**
- — de 14 à 20 : poursuite et mélange des trois thèmes ;
- — de 20 à 25 : nouvelle présentation de **A, B, C, A ;**
- — de 25 à la fin : coda.

A la faveur de ce schéma, on peut distinguer, comme dans l'andante, deux épisodes situés tous deux de part et d'autre de la section centrale n° 11-14). L'un présentant les thèmes, l'autre les combinant. Toutefois, si régulièrement dans le premier épisode les quatre accords **(exemple 14)** suivis d'un coup de grosse caisse séparent chaque partie, dans



le second, celles-ci s'enchaînent sans transition aucune, et les quatre accords n'apparaissent que pour clore le mouvement.

De 11 à 14, ces accords **(exemple 14)** apparaissent deux fois. Mais les deux phrases qu'ils ponctuent n'ont pas de caractère thématique. Ce serait plutôt une envolée de doubles croches aboutissant sur eux, comme pour les mettre en valeur. Ils font

beaucoup plus partie intégrante de la phrase qu'élément de transition. Aussi, et comme ce court passage marque la fin de l'exposition avant les différentes combinaisons de thèmes, il a paru plus logique de l'isoler comme représentant l'axe central.

Mesures 1 à 4 : les quatre accords aux instruments à vent suivis d'un coup de grosse caisse, sur un roulement de batterie, qui ouvrent ce finale, scandent tout le mouvement. Chaque phrase aboutit sur eux. Ils ne feront pas l'objet de développements ultérieurs.

Cette cellule servant de refrain à la pièce sera baptisée **R** pour plus de simplicité.

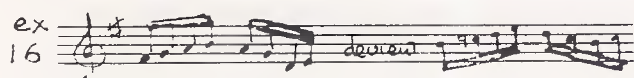
Mesure 5 : A. Première phrase à caractère thématique. Exécutée au piano. Ces doubles croches qui tournent un peu sur elles-mêmes **(exemple 15)**



en donnant l'impression d'un mouvement perpétuel, sont à la base de toute l'unité de ce finale.

N° 1 : reprise de **A** accompagné d'un contre-chant à l'emporte-pièce **(A')** à la clarinette en mi bémol. Remarquer la sonorité particulière de l'instrument, et la valeur évocatrice de sa mélodie humoristique et descriptive. **Mesure 7 :** fausse entrée de **A'** au trombone qui prépare la montée chromatique continuellement rompue par des contretemps aux mesures 5, 6, 7, 8 du n° 2.

N° 2 : reprise de **A'.** Le piano poursuit le dessin mélodique de **A** malgré la modulation accompagnant le glissando (deux mesures avant 2). A la modulation (deux mesures avant 2), reprise de **A** à sa troisième mesure **(exemple 16).** Mesures 5 à 8 : montée chromatique aux cuivres aboutissant au refrain **R.**



Fin de première partie.

N° 3 exposition de **B** en **Fa modal** (sans si bémol) au piano.

N° 4 : reprise de **B** aux cordes, mais cette fois-ci sur la **dominante de Do Majeur (exemple 17).** Souvent Ravel modifie la couleur tonale de ses mélodies ou de ses accords en modifiant uniquement les basses



(exemple 18, issu du Rigaudon du Tombeau de Couperin). Le piano se livre à un accompagnement exubérant (batteries de doubles croches, la première



glissant sur les trois autres) de la même veine que le contre-chant **A'.**

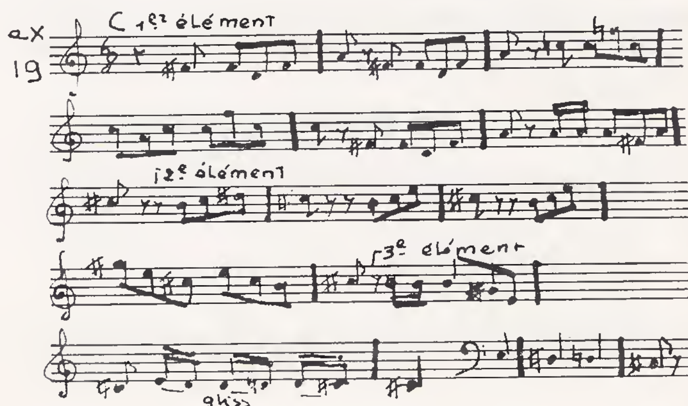
Modulation en **Mi Majeur** et cadence. Toujours au sujet de la polarité **Sol Majeur Mi** dont il a été question plus haut, avant l'analyse proprement dite du second mouvement, il est intéressant de remarquer que ce même thème **B** se termine sur une cadence parfaite en **Sol Majeur,** à la fin de l'œuvre, n° 22.

N° 5 : divertissement sur la tête de **A** aux bois et au piano.

N° 6 : suite divertissement, sur les mesures 4 et 5 de **A,** aboutissant à **R.**

Fin de la seconde partie.

N° 7 : exposition de **C** aux cuivres, composé de trois éléments correspondant aux différentes parties de cor, mes. 1, de trombone, mes. 7, et à nouveau de cor, mes. 11 (jusqu'à la mesure 3 du n° 8) **(exemple 19).**



N° 9 : reprise de **C** au piano et au piccolo. Les deux mesures précédentes préparent cette entrée du piano.

N° 10 : troisième élément de **C** plus étoffé qu'à sa première exposition à 8. Mesures 6 et 7 : doubles croches au piano (correspondant à 8, mesures 4 et 5) aboutissant aux martèlements rythmiques des accords de 11.

Fin de la troisième partie.

N° 11 à 14 : épisode central servant de transition entre l'exposition des différents thèmes **A, B, C,** et leurs combinaisons prochaines. Ici, par deux fois n° 11, mes. 10, et n° 12, mes. 9), le motif **R** scande une phrase dont il est l'aboutissement mais qu'il ne conclut pas (comparer 5 et 11 pour s'en convaincre). C'est une espèce de jeu autour du motif **R** servant à le mettre en valeur.

N° 13 : sur un dessin mélodique rappelant **A**, et les envolées précédentes, terminaison de cette partie centrale sur un premier point culminant qui précède et prépare la fantastique progression rythmique de la deuxième moitié de ce mouvement (point culminant deux mesures avant 14).

Débute ici ce qu'on pourrait appeler la cinquième partie de ce finale (l'épisode central 11-14 représentant les parties 4, 4 bis et 4 ter) au cours de laquelle les thèmes **A, B** et **C** vont se combiner de 14 à 20 en un contrepoint de plus en plus serré. Très modulante, cette cinquième partie se subdivise comme suit, chaque nouvelle séquence correspondant à une nouvelle tonalité :

N° 14 : première séquence : **A** mes. 5, **B** mes. 9, tête de **C,** mes. 14.

N° 15 : deuxième séquence : **A** repris au piano, **B** au violoncelle, **C** aux cors (un peu plus affirmé que précédemment). Les arpèges au basson rappellent les doubles croches de la période centrale.

N° 16 : troisième séquence : **A** aux violoncelles repris à la cinquième mesure du thème, **B** à la clarinette en La, **C** aux cors (de plus en plus affirmé). Remarquer mes. 8 les rythmes contrariés des triolets et des duolets (ces rythmes seront de plus en plus accusés et deviendront même grinçants).

N° 17 : quatrième séquence : dessin issu de **A** aux altos, deuxième élément de **C** à la trompette, **B** à la clarinette, début du troisième élément de **C** aux cors puis, toujours aux cors, tête du premier élément.

N° 18 : cinquième séquence : combinaisons de thèmes encore plus serrées. Remarquer les sonorités acides du piccolo entrant dans la danse avec le thème **B.** Remarquer aussi comme les rythmes contrariés des triolets de **C** et des croches de **B** accentuent encore l'agogique.

N° 19 sixième séquence : augmente encore la tension précédente. Les entrées successives des thèmes chaque fois avec un nouvel instrument, l'orchestre de plus en plus fourni du grave à l'aigu, les combinaisons de plus en plus serrées créent une sensation de déferlement fantastique aboutissant sur **A'** au n° 20.

N° 20 : accompagné par **A** comme au début. Ce contrechant exécuté cette fois au piano surgit littéralement de la furie, comme s'il résultait d'une hystérie collective. Il marque aussi la fin des différentes combinaisons de thèmes. Mesures 10 à 15 correspondent aux mesures 5 à 8 du n° 2 de la partition.

N° 21 : nouvelle présentation de **B** aboutissant à une cadence parfaite en **Sol Majeur** au n° 22.

N° 22 : nouvelle présentation de **C** au piano (premier et troisième éléments seulement).

N° 23, mes. 13, et n° 24 : au piano, rappel de **A** et de la section centrale. Nouveau crescendo aboutissant sur le schéma rythmique de **B.**

N° 25 : nouvelle montée aboutissant sur la tête de **A,** puis sur la cellule **R** qui ferme le mouvement comme elle l'avait ouvert.

Ainsi s'achève cette trop succincte analyse. Il n'a été question que de structure, rarement de musique. Pourtant, c'est bien la seule matière vivante qui compte, qui justifie tout par sa présence. Ce n'est pas avec des mots que l'on explique ; il faut encore recevoir et comprendre ce message abstrait appelé musique, lequel s'adresse au cœur et à la sensibilité. Là est le vrai sens de l'art, le reste n'est qu'illusion.

L'analyse permet une meilleure approche de l'œuvre, riche en détails, comme c'est le cas ici, et dont la forme est un modèle d'équilibre, de concision. C'est toujours un peu fascinant de suivre les méandres de la composition, obscur travail dont l'Art est l'aboutissement ; ensuite, on voit l'œuvre d'une autre façon. Mais, justement, l'analyse ne peut mettre à jour que le plan adopté par l'auteur, sa grammaire et ses règles ; tout ceci est bien peu si on oublie les idées !

Voici, pour conclure, quelques extraits d'une interview de Ravel sur son concerto :

« C'est un concerto dans le sens le plus exact du terme, et écrit dans l'esprit de ceux de Mozart et de Saint-Saëns. Je pense en effet que la musique d'un concerto peut être gaie et brillante, et qu'il n'est pas nécessaire qu'elle prétende à la profondeur ou qu'elle vise à des effets dramatiques. On a dit de certains grands musiciens classiques que leurs concertos étaient conçus non pour le piano, mais contre le piano. Pour mon compte, je considère ce jugement comme parfaitement motivé. J'avais eu l'intention, au début, d'intituler mon œuvre : divertissement, puis j'ai réfléchi qu'il n'en était pas besoin, estimant que le titre de concerto est suffisamment explicite en ce qui concerne le caractère de la musique dont il est constitué. »

Ajoutons que si la musique est gaie et brillante, elle prétend tout de même à un peu plus de profondeur que ce que Ravel veut bien en laisser paraître ici.

Eglise Saint-Thomas-d'Aquin
1, place Saint-Thomas-d'Aquin, 75007 Paris

Récitals d'orgue : le dimanche à 17 h 45 (entrée libre). — 6 avril : Bach, Mozart, Guillou. — 13 avril : Blow, Scheidt, Bach. — 20-27 avril : Bach, musique anglaise. — 4 mai : Muffat, Böhm, Bach.

REFLEXION SUR LA MUSIQUE NOUVELLE

(Suite de nos numéros 211, 212, 213, 214 et 215 de cette remarquable étude prenant fin avec ce numéro et extraite du *Bulletin d'Informations de l'Union des Compositeurs de la République Socialiste de Roumanie* et publiée par la revue *Muzica*, numéros de décembre 1973 et janvier 1974, traduit par **Pascal Bentoiu**.)

Tout cela étant donné, il faut également souligner que l'objet sonore devra posséder certaines caractéristiques permettant son insertion dans la mémoire de l'homme moyen, celui pour lequel on fait de l'art et dont la dignité humaine ne souffre pas du fait qu'il est surclassé, au chapitre « mémoire » ou au chapitre « goût pour l'abstraction », par tel ou tel professionnel sophistiqué. Par exemple, il sera impossible de dépasser une certaine somme d'information par unité de temps. Le message serait trop difficile à décoder, et au lieu de gagner en abstraction, on n'obtiendrait plus qu'une impression de chaos, de fait acoustique brut. De même, l'espace sonore ne pourra pas être traité comme un continuum non différencié ; il faudra consentir à respecter certaines coordonnées verticales (seuils ou degrés, par exemple les échelles modales) et horizontales (possibilités de rythmer le discours). Sans ces coordonnées il serait en effet impossible à la mémoire de situer l'objet, de retenir sa configuration particulière. On a élaboré ces derniers temps assez de pages de musique sans tenir compte de considérations de cet ordre. L'image musicale n'a préexisté que rarement, et de façon très vague, dans l'esprit du compositeur ; l'œuvre est née parfois de normes arbitraires (techniques bien plus qu'artistiques) élaborées *a priori* et d'autres fois du choc fortuit de plusieurs actions improvisées. Ces œuvres ne s'insèrent pas dans la mémoire des auditeurs, n'ont pas le minimum des qualités requises par un message doué de sens ; elles provoquent tout au plus des chocs d'intensité variable (parfois de véritables traumatismes !) auxquels l'organisation psychique des auditeurs réagit comme elle peut (amusement, indignation, indifférence, curiosité, ennui, etc.). Appartenant strictement au domaine du présent, ces conduits soi-disant musicaux ne transportent pas les informations d'un temps passé (celui du créateur) vers un temps futur (celui de l'auditeur) et contribuent donc bien peu à la principale fonction de la culture, qui est de jeter des ponts sur les distances, dans l'espace et le temps, pour aider l'homme à prendre conscience de sa propre trajectoire existentielle, de ses destins et de ses véritables dimensions. Un temps présent érigé en temps absolu (au lieu de n'être qu'un moment du passage entre le passé et l'avenir) peut être rempli avec n'importe quoi. Tout prétexte culturel devient inutile, et même, à partir d'un certain point, nettement plus ennuyeux, par exemple, qu'une partie de cartes.

Et qu'est-ce, pourtant, que « le nouveau » ? En dernière analyse, c'est un nouvel état d'esprit (produit par le contact avec l'œuvre), adéquat sur le plan de la connaissance et doué de valeur sur le plan éthique. C'est ce qu'en un seul mot, et au niveau de l'objet, j'appellerais la substantialité de l'œuvre. Ce point de vue exige qu'on se soit débarrassé de tout esthétisme stérile ; tant d'horreurs ont été créés au nom de la pureté esthétique parfaite, que celle-ci en est devenue suspecte à beaucoup. Pour ma part, il y a longtemps que j'ai cessé de croire à nos ébats possibles dans l'impondérabilité d'une « beauté » suspendue quelque part entre ciel et terre, sans rapport avec l'incessante aspiration humaine vers le bien et la clarté. Si le lecteur accepte ce point de vue, il comprendra qu'en tant que consommateur d'art, mon intérêt pour les caractéristiques constructives d'un fait artistique ne viennent qu'en second, après avoir constaté sa substantialité, c'est-à-dire la valeur et la permanence de son effet. On a souvent répété, et à juste titre, que notre temps doit produire un art nouveau, à sa mesure ; qu'on ne prend plus la diligence à l'âge des turboréacteurs, et que par conséquent nous n'avons plus que faire des structures artistiques des siècles passés, etc., etc. Ici, on pourrait pourtant se demander deux choses : d'abord, la diligence et le turboréacteur ne remplissent-ils pas le même office — transport des voyageurs ? Ensuite : s'il est vrai qu'on ne fabrique

et qu'on n'emploie plus de diligences, pourquoi la musique écrite en ce temps-là (et même avant !) fait-elle preuve aujourd'hui d'une vitalité que peuvent lui envier quatre-vingt-neuf pour cent des musiques de la dernière heure ?

On s'est un peu hâté d'interpréter, ce me semble, la notion de la contemporanéité en art. L'homme de notre temps n'est plus contemporain des processus de production du dix-huitième siècle, ni de ses rapports sociaux, ni de son horizon matériel et cognitif. Et pourtant il est plus contemporain de Mozart que de tous les compositeurs du vingtième siècle. Ce n'est pas par curiosité historique (celle-ci pourrait bien s'appliquer à toute autre réalité du dix-huitième siècle) ; c'est que Mozart a su trouver des formules musicales d'une perfection artistique, d'une adéquation humaine et d'une valeur éthique presque insurpassables. Ce serait trop simple de croire que nous écoutons sa musique parce que nous comprenons son langage ; en fait, nous l'écoutons parce que nous l'aimons et nous l'aimons parce qu'elle est nôtre, qu'elle nous parle de l'âme humaine en ce qu'elle a de plus permament, de plus organisé et de plus noble, et qu'elle nous aide dans notre effort incessant vers le bien et la lumière. Et Bach aussi. Et aussi Monteverdi, Bruckner ou Debussy. On ne peut pas concevoir le « nouveau » hors du plan de la substantialité, et il serait peut-être temps d'examiner en profondeur la façon dont chaque être humain se trouve affronté au problème du « nouveau » en art, lors de son premier contact avec les œuvres d'autrefois !

Il est certain qu'à l'égard de ces problèmes essentiels, chaque époque a eu ses propres réponses et sa propre vision, des mêmes choses peut-être, mais sous d'autres angles visuels. Seulement, sur le plan de l'art, ces réponses doivent être formulées. A cause des erreurs signalées plus haut dans la pensée esthétique, je crois que la musique des vingt dernières années n'a pas su trouver à notre vision une expression convaincante. Pour cette raison, cette vision à son tour n'a pas encore pris corps, et demeure à l'état de nébuleuse. L'effort a été considérable, magnifique même dans son courage total ; il a favorisé la création d'un bon nombre d'éléments de vocabulaire musical, auxquels il ne sera pas facile de renoncer. Il a fait naître des découvertes techniques de valeur indiscutable et il a même capté des significations jamais dégagées auparavant. Je pense surtout à une étude assez poussée de la microvibration psychique, à la prospection de certaines zones obscures, mais réelles de l'âme humaine, à l'instauration d'une attitude disponible, affranchie des inhibitions du formalisme traditionnel et qui en principe peut se montrer extrêmement féconde. Il est vrai que beaucoup de ces données substantielles avaient été déjà acquises au cours de la période de libre atonalité des grands compositeurs de l'école viennoise. Et cette quasi-impuissance de la musique « nouvelle » à se détacher (presque soixante-dix ans plus tard !) de son terrain de départ suscite en effet les perplexités les plus troublantes. Pourquoi des œuvres comme « *Pierrot lunaire* » ou les « *Bagatelle pour quatuor à cordes* » (Webern) sont-elles si bien à leur place dans un festival de musique contemporaine ? Ne serait-ce pas parce qu'elles transmettent des significations très apparentées à celles de bon nombre de musiques du présent mais probablement dans des formulations plus décisives, plus résistantes ?

Les nouveaux éléments lexicaux, la conception presque microscopique des métamorphoses intérieures du son, l'investigation de tous les paramètres sonores, les synthèses et les analyses acoustiques effectuées par des moyens électroniques et même — en fin de compte — plusieurs tentatives remarquables d'élaborer des formes nouvelles (même dans les limites que nous avons signalées) demeurent des résultats précieux de l'effort musical des deux dernières décennies. Mais l'évolution vers une nouvelle substantialité (car nous n'avons pas d'autre issue !) traverse en ce moment une zone de doute, d'effritement, d'efforts divergents, de négation, d'espoirs fugitifs et de dérision. Nous sommes comme engagés dans une vallée profonde où s'entrecroisent des milliers de sentiers qui ne mènent nulle part, une vallée désolée, souvent minéralisée et inerte, où le sol glisse, les sables sont mouvants, les mirages à tout moment possibles, où la végétation clairsemée prend des formes étranges et le terrain peu sûr ne favorise pas les constructions importantes. Cette vallée (peut-être un peu trop longue) est pourtant une réalité indéniable, une réalité qu'il nous faut assumer. La route vers l'avenir passe par là. Et nous ne pourrons pas négliger l'expérience acquise en la traversant, le jour où les artistes auront découvert la nouvelle consonance. Non point, certes, à la façon ostentatoire des naïfs qui plaident pour regagner à tout prix le paradis perdu. On ne retrouve jamais un paradis, tout au plus peut-on en créer un autre. Et la consonance dont je parle est avant tout celle, réelle et profonde, de l'œuvre et de l'âme humaine. Le vacarme lassant des innombrables marchands de bibelots structuraux qui font l'article derrière leurs étalages, de même que les franges d'absurdité ou de

farce qui traversent inexplicablement le pauvre paysage évoqué plus haut ne peuvent durer à l'infini. Nous saurons bientôt découvrir, j'en suis certain, non pas des centaines de grammaires possibles, mais quelques vraies grammaires (et peut-être même, vu l'intensité actuelle de la communication d'informations, une seule) ; nous redécouvrirons les moyens de nous parler naturellement les uns aux autres, et reconnaîtrons une fois de plus à quel point nous nous ressemblons au fond et combien nous sommes liés à un même destin. Nous nous dépouillerons peut-être de l'immense orgueil qui nous fait vouloir aujourd'hui, à peine sortis des classes d'harmonie, réformer à tout prix le langage musical. Nous cesserons peut-être de nous jeter à la tête nos vérités pauvrement subjectives pour retrouver le terrain objectif d'un langage permettant la communication des vérités essentielles ; et non plus seulement la communication en soi et pour soi, dans un présent sans horizon, mais l'édification des monuments qui portent témoignage par-delà les siècles.

Je crois que dans la poursuite de ces buts, la réflexion sur la musique sera (en une première phase) le moteur principal. Elle pourra reprendre et approfondir les problèmes de la réception artistique sur le plan musical. Elle se posera peut-être des questions de ce genre : combien et quels éléments du total d'un flux sonore sont effectivement perçus par les sens et retenus par la mémoire ? De quelle façon l'image musicale se forme-t-elle et vit-elle en nous ? Quelles sont les modifications qu'elle produit dans notre psychique ? Quel est le type de substantialité qui nous satisfait au cours du processus de réception ? En d'autres termes, sur quelles longueurs d'ondes recevons-nous l'œuvre musicale : est-ce de façon purement intellective, en tant qu'objet incarnant des structures abstraites ? Purement sensorielle — un peu comme le plaisir qu'éprouve l'hippopotame pendant son barbotage (aléatoire aussi) dans la vase ? On encore d'une manière infiniment plus complexe, en tant que porteuse d'un Message incorporé à des „structures acoustiques ? Et enfin — de quelle nature est ou devrait être ce message, de quoi témoigne-t-il ? Je ne suis pas sûr que ces questions aient été posées assez lucidement dans la recherche théorique et musicologique des dernières décennies. Avec ravissement, nous avons joué à faire et à défaire les structures, à faire et à défaire les innovations, grisés par le contact avec le pur hasard, nous berçant de l'illusion que l'être humain pouvait se modifier complètement (jusqu'à devenir l'opposé de ce qu'il était) d'une saison musicale à l'autre. Nous avons pris plaisir à former un auditeur venu au concert non pas pour écouter la musique, mais pour se dire qu'il assiste à quelque chose de jamais vu, ou un auditeur sachant applaudir notre équipe et huer celle des autres. Et pour ce beau résultat, nous avons relégué au musée tout ce qui datait de plus d'une semaine (évidemment, avec les exceptions nécessaires à la cause), nous gardant bien de nous demander sérieusement en quoi Haydn, par exemple, était notre contemporain. Et ainsi, à force de négliger le sujet, nous avons fatalement échoué dans la compréhension adéquate de l'objet. Le consommateur de musique — et producteur aussi, pour autant que cela lui est donné — qui fixe en ce moment ses pensées sur cette page ne trouve nullement dans les circonstances qu'il vient de peindre un sujet de découragement, de doute ou de tristesse ; pour le langage musical, le progrès matériel objectif des deux dernières décennies est considérable, l'exploration des significations nouvelles (bien que très incomplète) d'une valeur certaine, et la passion mise au service de ces recherches, l'indice peut-être le plus précieux de la vitalité du phénomène musical. Quand les forces spirituelles convergentes auront retrouvé leur prééminence sur les forces divergentes — phénomène qui ne peut guère plus tarder, et qui sera probablement précédé par certaines clarifications théoriques et esthétiques — le paysage de la musique nouvelle enregistrera sans aucun doute un changement aussi spectaculaire que bénéfique pour l'homme contemporain. Et peut-être, à cette occasion, parviendrons-nous à mieux régler le torrent informationnel qui s'abat aujourd'hui sur nous avec tant de violence et qui, laissé à lui-même, pourrait bien finir par nous déraciner.

« Le problème du baroque »

Bibliographie sommaire

TAPIE (Victor L.) : Le Baroque. P.U.F., Paris, 1974, « Que sais-je ? », n° 923.
— Baroque et classicisme. Plon, Paris, 1957, 2e éd., 1972.

BAZIN (Germain) : Histoire de l'art. Paris, 1953.
— Classique, Baroque et Rococo. Larousse, Paris, 1965.

HAUTECŒUR (Louis) : L'art baroque. Club français de l'Art, Paris, 1956.
— Histoire de l'art. Paris, 1959.

LAVEDAN (P.) : Histoire de l'art. Tome II, chap. IV : Le conflit du baroque. P.U.F., Paris, 1944.

WACKERNAGEL (Martin) : Renaissance et Baroque. Dans Histoire de l'art Payot, en 20 vol. Vol. 13 et 14, Paris.

WOELFFLIN (Heinrich) : Principes fondamentaux de l'histoire de l'art. Gallimard, Paris, 1966.
— Renaissance und Barock (en allemand). Schwabe, Basel, 1961 (1re éd. 1888). Trad. franç. par Gui Ballangé, Livre de Poche, Paris, 1967.

FOCILLON (Henri) : La vie des formes. P.U.F., Paris, 1955.

D'ORS (Eugène) : Du Baroque. N.R.F., Gallimard, Paris, 1935.

Sur la musique baroque

ENCYCLOPÉDIE DE LA PLÉADE : Histoire de la musique. N.R.F., Paris, 1960 (2e moitié du vol. I).

CLERCX (Suzanne) : Le baroque et la musique. Ed. de la Librairie encyclopédique, Bruxelles, 1948.
— Du baroque au classicisme, dans *Revue internationale de Musique*, Bruxelles, 1938.

COLLOQUES : Le Baroque musical. Colloque de Wégimont, Les Belles-Lettres, Paris, 1963 (articles de S. Clercx, F. Van der Mueren, R. Wangermee, R.E. Wolf, P. Collaer, E. Lebeau, C. Massenkeil...).

GOLDRON (Romain) : Splendeur de la musique baroque. Ed. Rencontre, Lausanne, 1966.

STRICKER (Rémy) : Musique du baroque. Gallimard, Paris, 1968.

BUKOFZER (Manfred) : Music in the Baroque Era (en anglais). J.M. Dent and Sons Ltd, London. (La musique de l'ère baroque.)

BLUME (Friedrchi) : Article Barock dans M.G.G. (en allemand). Le même article dans Livre de poche all. : Epochen der Musikgeschichte, Ed. Bärenreiter, Kassel (pour la France : Tours), 1974.

RIEMANN (H.) : Handbuch der Musikgeschichte, II : 2 Das Generalbasszeitalter (en all.). 2e éd., Leipzig, 1922. (L'époque de la basse continue.)

SACHS (C.) : Barockmusik, dans Jahrbuch Peters, 1919. Leipzig, 1920 (en all.).

HAAS (R.) : Die Musik des Barocks, dans Handbuch der Musikwissenschaft (en all.). Athenaion, Potsdam, 1928. (La musique du baroque.)

R. K.

NOTRE SUPPLEMENT ICONOGRAPHIQUE [1]

LE JOUEUR DE MUSETTE (2)

Gravure de J. Dumont, dit le Romain

Nombreux sont les Dumont qui ont honoré le monde des arts. Jacques Dumont, dit le Romain, pour le distinguer de son confrère J.-J. Dumont, fut un peintre français d'une certaine renommée. Né en 1701, mort en 1781, il voyagea en Italie et étudia les œuvres de Castiglione. Reçu à l'Académie en 1728 avec son tableau *Hercule et Omphale* (musée de Tours), il décora l'Hôtel de Ville de Paris, en 1749, d'une vaste fresque : l'allégorie de la Paix.

Cette gravure date de 1739. La composition en diagonale est nécessitée par la position du personnage et la tenue de l'instrument. Le jeu d'ombre et de lumière, concentre notre attention sur le berger, la cornemuse et le chien, promène ensuite notre regard sur les enfants qu'amusent les pantins, tandis que, symétriquement, les moutons, blottis près de leur gardien, assistent passivement à la scène. Le trait ne manque pas de vigueur, le modelé est accusé, mais l'expression du personnage principal manque d'inspiration.

L'intérêt documentaire est remarquable à plus d'un titre. L'instrument est, tout d'abord, un bel exemple, non pas de musette, mais de cornemuse. En effet, l'outre de la musette est gonflée par un soufflet attaché à la ceinture, tandis que celle de la cornemuse est directement en relation avec la bouche de l'exécutant par l'intermédiaire du boufferet. La taille de l'instrument suppose un souffle considérable de la part du cornemuseux. On aperçoit un seul bourdon et deux chalumeaux, l'un double de l'autre (sonnant sans doute à l'octave). Les tuyaux sont à anche double.

Si la scène est populaire et champêtre, il ne faut pas oublier qu'au XVIIIe siècle encore, la musette tente aussi bien les compositeurs, tels que Lully, Couperin, Rameau, Bach et Haendel, pour ne citer que les plus connus. Les danses ainsi nommées sont inséparables de l'instrument qu'elles évoquent.

ALAIN LIEUZE

---

1. Réservé aux abonnés à l'édition couplée *L'Education Musicale*, « Supplément iconographique ». Ce supplément paraît cinq fois par an : octobre, décembre, février, avril, juillet.

2. Cliché Roger Viollet.

Yves HUCHER
Professeur de Lettres

A propos de "BEATRIX" : BALZAC et FRANZ LISZT

BALZAC, Prophète de l'agrégation de musique...

Pourquoi « Le Cousin Pons » ?

Dans les titres de *La Comédie humaine* dont nous avons proposé la lecture à nos candidats, figure *Béatrix*, écrit en 1839, péniblement classé dans les *Scènes de la vie privée* — pourquoi pas dans les *Scènes de la vie de province ?* — en fait, le plus inclassable, l'un des moins connus [2], le seul ouvrage de Balzac que les vagues de l'océan battent d'un bout à l'autre, l'un des premiers que devrait lire — pour le connaître et l'aimer — tout musicien digne de ce nom [3]. C'est pour inciter nos lecteurs à lire *Béatrix* que nous parlerons aujourd'hui de Balzac et de Liszt.

Le rapprochement entre Balzac et Liszt était inévitable. Il est certain. Ils appartiennent l'un et l'autre à la curieuse catégorie du dandy romantique, et Balzac est aussi célèbre pour sa canne à pommeau d'argent que Liszt pour ses 365 cravates ! Ils ont, d'autre part, l'un et l'autre, le même souci de la condition des artistes et de la place qui leur est due dans la société. Balzac a écrit sur ce sujet un mémoire intitulé *Des artistes*, et Franz Liszt, un essai *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*. Enfin, Balzac considère la musique comme « un bain qui refait l'âme », et Liszt, lorsqu'il oublie sa carrière et ses triomphes de virtuose, lorsqu'il se consacre à la diffusion des œuvres de Beethoven ou de Wagner, ne pense pas autrement.

C'est en 1833 que Liszt parle de Balzac dans sa correspondance, et, dans plusieurs lettres à Marie d'Agoult, il cite *Séraphita* dont il lui recommande la lecture. En 1837 encore, c'est *César Birotteau* [4] qu'il fera parvenir à Marie. Enfin, en 1840, il réunit la comtesse et le romancier. C'est alors que vient de paraître *Béatrix*, dont le titre primitif était *Les Galériens ou les amours forcées*. De toute évidence le sujet en a été donné à Balzac par George Sand et l'auteur lui-même reconnaîtra l'avoir écrit aux lieu et place de la romancière qui, dit-il, « dans sa position actuelle ne le peut pas ». Certes, Balzac se défendra d'avoir fait le portrait de Marie d'Agoult qu'il prétend n'avoir encore jamais vue, et surtout de Liszt dont il dit, dans une lettre datée de janvier 1840 : « J'adore le talent et l'homme en Liszt et prétendre que Gennaro [5] peut lui ressembler est une double injure pour lui et pour moi. » Mais, on trouve, dans une lettre de la même époque adressée à Mme Hanska, cet aveu non moins explicite : « Oui, Mlle des Touches est George Sand ; Béatrix est trop bien Mme d'Agoult. George Sand en est au comble de la joie. Elle prend là une petite revanche sur son amie. Sauf quelques variantes, l'histoire est vraie. »

En 1843, Balzac aura à nouveau l'occasion de se défendre ; mais c'est peut-être dans une lettre du

16 mai de la même année, toujours à Mme Hanska — chez qui il envoie Liszt en personne ! — que nous trouvons la solution de ce problème : « Hélas ! Je n'ai jamais pu lui dire que Conti, c'est Sandeau en musicien. On ne s'excuse pas ainsi, vous comprenez ! » Ainsi, par un procédé de déplacement et de superposition des modèles, fréquent chez les romanciers, et tout à fait habituel chez Balzac, le personnage qui paraît dans *Béatrix* sous le nom de Conti serait ce Jules Sandeau (dont la liaison avec George Sand fut rompue en 1832), mais avec les traits les plus caractéristiques de Franz Liszt. Quelques phrases prises dans le portrait de Gennaro Conti, le prouveront aisément :

« C'est une nature charmante en apparence, et détestable au fond. Il est charlatan dans les choses du cœur (...) Il sent sa faiblesse, et se donne les apparences de la force ; puis il est d'une vanité qui lui fait jouer les sentiments les plus éloignés du cœur (...) C'est un voyant, un démon, un dieu, un ange (...) Cet homme méridional, cet artiste bouillant, est froid comme une corde à puits (...) Vous admirez ses convictions, il ne croit à rien. En vous enlevant au ciel par un chant qui semble un fluide mystérieux, et qui verse l'amour, il jette sur vous un regard extatique ; mais il surveille votre admiration, il se demande : « Suis-je bien un dieu pour eux ? » Au même moment, parfois il se dit à lui-même : « J'ai mangé trop de macaroni. » (...) Enfin, il est insatiable d'applaudissements ; il singe tout et se joue de tout ; il feint la joie aussi bien que la douleur, mais il réussit admirablement. Il plaît, on l'aime, il peut être admiré quand il veut. »

Si le portrait n'est guère flatté, celui de la comtesse d'Agoult, sous les apparences de Béatrix, ne lui cède en rien — d'autant qu'il est soufflé au romancier par George Sand. Ces quelques mots suffiraient pour nous en convaincre : « Sans être irréprochablement belle ni jolie, elle produit quand elle le veut, des impressions ineffaçables (...) Béatrix n'a pas la finesse de sa couleur ; elle a de la sévérité dans les lignes, elle est élégante et dure ; elle a la figure d'un dessin sec, et l'on dirait que dans son âme il y a des ardeurs méridionales. C'est un ange qui flambe et se dessèche. Enfin, ses yeux ont soif. Ce qu'elle a de mieux, c'est la face ; de profil, sa figure a l'air d'avoir été prise entre deux portes. »

Quoi que Balzac ait voulu faire, quoi qu'il ait été contraint de faire à l'instigation de George Sand, le roman, s'il ne réchauffa pas les relations entre le musicien et le romancier, n'eut pas les conséquences désastreuses que l'on serait en droit de supposer. D'une part, Balzac continua d'affirmer son admiration totale pour Franz Liszt, en dépit de ses travers : « Liszt a de petits ridicules et de grandes qualités. Voilà son histoire. Je l'aime beaucoup et trouve son talent sublime comme celui de Chopin et de Paganini »[6].

Franz Liszt voulut, au moins officiellement ignorer le rapprochement possible entre lui-même et le héros de Balzac : « J'ai toujours répondu que tant que je ne serait pas nommé en toutes lettres, avec mon nom de baptême et désignation de ma demeure actuelle, je refuse tout net de voir ma personnalité dans les articles et les livres dans lesquels on aura la bonté de s'occuper indirectement de mon chétif individu. »

C'est ainsi que se poursuivront les relations de Balzac et de Liszt, de Balzac et de Marie d'Agoult, heureuse de voir ce dernier paraître en son salon, en dépit de l'animosité du romancier à son égard : « C'est un effroyable animal du désert. Elle est prétentieuse à ne pas être supportée deux heures. » C'est ainsi que Liszt soutiendra Balzac contre Sainte-Beuve, et acceptera avec reconnaissance, en 1843, la dédicace que le romancier lui fait de son œuvre récente, *La Duchesse de Langeais*. Mais c'est en cette même année 1843 que Franz Liszt fera la connaissance de la lointaine Mme Hanska, et l'on constate alors un brusque revirement de la part de Balzac qui écrit : « C'est le paganini du piano, mais Chopin lui est bien supérieur », ou encore, « Liszt, annoncé comme le plus grand génie musical ne sera jamais compositeur »[7] et enfin « Vous ne jugerez Liszt que quand il vous sera donné d'entendre Chopin ».

La raison de ce ton nouveau est tout simplement une banale jalousie amoureuse, fort maladroite d'ailleurs et que n'ont sans doute méritée ni Mme Hanska, ni le virtuose qui lui vint rendre visite. Balzac pourra donc écrire à sa lointaine amie : « Il sera dans ma destinée d'aimer ce que vous aimez excepté ce singe de Liszt. » Le charme sera rompu du côté de Balzac, qui, une seconde fois, fera figurer le pianiste-virtuose, sous les traits de Canalis dans *Modeste Mignon*, en 1844, et ne s'apaisera que plus tard, tenant à remettre Liszt à sa place à côté de Berlioz, « ces derniers voyageurs de la grande famille des artistes ».

De son côté, le musicien restera fidèle à son amitié pour un écrivain qu'il continuera de protéger et de défendre, comme il sait le faire de tous ceux qu'il aime, et qui souvent lui en témoignent si peu de reconnaissance ! Il aura donné à Balzac un peu de lui-même, et le meilleur, cherchant à épurer son goût musical qui, de la musique italienne, s'élèvera vers Beethoven, Weber, et Schubert même, alors si peu connus[8].

Balzac amoureux de la musique, c'est-à-dire musicien au sens élevé du terme ; Balzac ami des compositeurs, des chanteurs et des virtuoses ; Balzac curieux de tout et de façon assez honnête pour chercher à s'instruire en un art qu'il ne pratiquait pas, mais vers lequel il se sentait attiré : tel est un aspect fort sympathique — et un peu trop oublié, nous semble-t-il —

de l'auteur de *La Comédie humaine*. Cet ouvrier de lettres, probe, consciencieux dans son art, scrupuleux et acharné, a mérité le succès et cette gloire qu'il a tant aimée. Malgré sa culture incomplète — qu'il avoue, à la différence de tant d'autres — dans tous les domaines, et en musique autant mais pas plus qu'ailleurs, il a servi un art qu'il a aimé avec un véritable enthousiasme. A tel point qu'il a écrit : « La France est aussi trop compréhensive pour ne pas finir par aimer, par cultiver la musique, et vous y réussirez comme en toute chose. »

Balzac, prophète de l'agrégation de musique et de chant choral ?... Pourquoi pas !

Nous allions poster cet article quand nous avons reçu de l'un de nos correspondants cette question : « Pourquoi nous avoir recommandé *Le Cousin Pons* ? »

A mille raisons que je ne puis donner ici — l'un des plus émouvants romans de Balzac, l'un des plus beaux poèmes de l'amitié, l'un des plus exacts dans ses peintures, et aussi l'une des toutes dernières œuvres de Balzac — on peut y voir une sorte de testament —, ajoutons la raison suivante :

Balzac manque d'éducation musicale, et il le sait. C'est alors qu'il fait appel à un certain Jacques Strunz qu'il a rencontré chez Schlésinger, directeur de *La Gazette musicale*. Ce « musicien » ne possède ni génie, ni même talent, mais une science très exacte de son art et se mettant au piano, il sait analyser, expliquer, patiemment, à son « élève » tout ce que celui-ci veut bien apprendre, — et Balzac l'en remerciera en lui offrant la dédicasse de *Massimilia Doni* (1839).

Mais Balzac fera plus et mieux : l'amitié qui lie Pons et Schmucke (où l'on retrouve d'ailleurs beaucoups de Strunz), n'est-ce pas celle qui unit Chopin et Liszt. Relisons ensemble :

« Ils croyaient fermement que la musique, la langue du ciel, était aux idées et aux sentiments ce que les idées et les sentiments sont à la parole ; et ils conversaient à l'infini sur ce système, en se répondant l'un à l'autre par des orgies de musique pour se démontrer à eux-mêmes leurs propres convictions à la manière des amants. Schmucke était aussi distrait que Pons était attentif. Si Pons était collectionneur, Schmucke était rêveur (...) Pons voyait et achetait une tasse de porcelaine pendant le temps que Schmucke mettait à se moucher en pensant à quelque motif de Rossini, de Bellini, de Beethoven et de Mozart, et cherchant dans le monde des sentiments où pouvait se trouver l'origine ou la réplique de cette phrase musicale. »

Ayant ainsi étudié cette amitié, plus belle dans le roman d'ailleurs que dans la vie, le romancier songe déjà à la mort de son héros, aux larmes de l'ami, à cette page étonnante sur laquelle s'achèverait le roman si le monde que nous habitons n'était qu'amitié et bonté :

Schmucke se mit au piano. Sur ce terrain, et au bout de quelques instants, l'inspiration musicale, excitée par le tremblement de la douleur et l'irritation qu'elle lui causait, emporta le bon Allemand, selon son habitude, au-delà des mondes. Il trouva des thèmes sublimes sur lesquels il broda des caprices exécutés bientôt avec la douleur et la perfection raphaélesque de Chopin, tantôt avec la fougue et le grandiose dantesque de Liszt (...) L'exécution, arrivée à ce degré de perfection, met en apparence l'exécutant à la hauteur du poète, il est au compositeur ce que l'acteur est à l'auteur, un divin traducteur des choses divines. Mais, dans cette nuit, où Schmucke fit entendre par avance à Pons les concerts du Parais, cette délicieuse musique qui fait tomber des mains de sainte Cécile ses instruments, il fut à la fois Beethoven et Paganini, le créateur et l'interprète ! Intarrissable comme le rossignol, sublime comme le ciel sous lequel il chante, varié, feuillu comme la forêt qu'il emplit de ses roulades, il se surpassa, et plongea le vieux musicien qui l'écoutait dans l'extase que Raphaël a peinte et qu'on va voir à Bologne. »

---

1. Voir *L'Education musicale*, depuis le n° 213.

2. *Béatrix* est accessible actuellement dans deux collections à la portée de tous : « Livre de Poche » et « Collection Plon » 10 × 18.

3. Il est certes évident qu'un sujet littéraire sur Stendhal ou Balzac, ou les deux, doit être traité comme tel, surtout dans une agrégation de musique ; nous avons été amené à bien préciser ce point en plusieurs occasions. Il n'est tout de même pas défendu de s'intéresser aux rapports très étroits de nos deux « auteurs du programme » avec la musique, voire de s'en servir, mais à bon escient et sans complaisance.

4. On sait ce que Berlioz a fait pour la diffusion de l'œuvre de Beethoven en France. Mais il serait juste de marquer l'effort de Balzac dans le même sens. Il suffit de comparer l'analyse donnée de la Ve *Symphonie* par Berlioz en 1835 et par Balzac, en 1837, dans *César Birotteau*. On a un peu trop l'habitude, en effet, de ne connaître de cette page que les premiers mots : « Dans l'œuvre des *huit* Symphonies de Beethoven... » Mais qui connaissait, en France à cette époque, l'existence de la *Symphonie avec chœurs* ?... Mieux vaut retenir qu'à sa *Sonate* préférée, de Beethoven, *Les Adieux*, Balzac a donné une réplique, avec un conte intitulé *L'Adieu*. Mieux vaut méditer cet aveu de Balzac à propos de Beethoven : « C'est le seul qui me fasse connaître la jalousie. »

5. L'un des quatre personnages principaux de *Béatrix*.

6. Visiblement, il s'agit du « talent sublime » du virtuose du piano, comparé à ces deux autres virtuoses, Chopin et Paganini. Là encore, n'accusons pas Balzac d'ignorance ou de mauvais goût : comme chacun sait, l'essentiel de l'œuvre du « compositeur » Franz Liszt était encore, en 1842, du domaine du futur.

7. Voilà évidemment le genre de prophétie ridicule qu'il ne faut jamais commettre. Souvenons-nous d'un autre exemple tombé de la plume de Mme de Sévigné : « Racine passera comme le café ! »

8. Comment ne pas préférer cette saine curiosité à l'attitude de Stendhal qui ne veut vivre que dans ses chers Italiens, et ne fait d'exception que pour Mozart, et encore, le Mozart purement lyrique !

Mots croisés

de Pierre MONTREUILLE

Solution au problème n° 8

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I	S	C	O	R	D	A	T	U	R	A
II	C	O	R	D	E	S	A	R	I	A
III	I	N	T	E	R	P	R	E	T	E
IV	O	C	T	U	O	R	P	C	O	R
V	R	E	I	T	U	R	B	I	B	I
VI	T	R	E	S	B	A	R	T	O	K
VII	I	T	R	C	A	L	I	P	N	B
VIII	N	A	C	H	I	L	L	E	D	R
IX	O	N	E	A	X	E	L	R	O	I
X	A	T	H	A	L	I	A	I	N	O

HORIZONTALEMENT

VII - **I**van **T**cherepnine - **I**gnace **P**leyel - **N**adia **B**oulanger.

VIII - « **D**jango » **R**einhardt.

VERTICALEMENT

6 - **P**ierre **R**everdy.

10 - **A**dolphe **A**dam - **E**rik **S**atie.

Problème n° 9

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
I										
II										
III										
IV										
V										
VI										
VII										
VIII										
IX										
X										

HORIZONTALEMENT

I — Virtuose du violon, du XVIIIe siècle, élève de Lolli.
II — Peut être accidentelle.
III — Disciple de Schoenberg / Groupe suédois, fondé vers 1940.
IV — Cantatrice de l'Opéra de Paris (1744-1802), interprète de Rameau et Gluck / Initiales d'un compositeur français oublié (1865-1914).
V — Communes au cistre et à la cithare / Un héros de Virgile / Ca, c'est espagnol !
VI — . / Nom d'épouse de la chanteuse d'opérette Germaine Gallois / Pianiste et professeur tchèque mort en 1832 /.
VII — Homme politique et compositeur (*sic*...) russe, né en 1913.
VIII — Ses chants ont donné « Carmina Burana » / Note.
IX — Augmenta les possibilités du cor simple / . / Ecole qui aurait pu se réclamer de Satie / Initiales de l'arrière-petit-fils de T. Gautier, neveu de H. Büsser, musicien et metteur en ondes.
X — Début d'enharmonie / La harpe y était l'instrument roi.

VERTICALEMENT

1 — Compositeur tchécoslovaque au langage très avancé (1854-1928) / Une des quatre de Vivaldi.
2 — Jeune compositeur américain, prix Koussevitzki en 1964 et 1966 / Pronom vague.
3 — . / Au ténor / Minimum /.
4 — Musicien, même en de brûlantes circonstances / Ballet japonais d'Olivier Métra (1879).
5 — Après avoir accompagné les sacrifices de chrétiens, il servit les offices de ces derniers / Temple de Vénus.
6 — Celle des cloches est « un Miroir » de Ravel / . / Devient naturel / Initiales de ce libraire devenu prix de Rome en 1885.
7 — . / Style élisabéthain (architecture gothique) / Né en 1851, d'origine cénevole, il a pour prénom Paul-Marie-Théodore-Vincent.
8 — Groupe russe / Initiales du fondateur d'une école célèbre / . / Moitié de tapage.
9 — Profondément hongrois, comme Bartok / Négligea.
10 — Allegro / Un extrait de ses « Métamorphoses » est le sujet de l'opéra « Diana Schernita » (1629) de Cornacchioli.

Examens et Concours

C.A.P.E.S. Session 1974 : Dictée musicale

C.A.P.E.S. (SESSION 1974)

Palmarès

Admission définitive

MM. JOYE Jean-Jacques. - HOLBEIN Pierre - GEEL Patrick. - TURELIER François. - LEBLOND Dominique. - SABLAYROLLES Daniel. - BELTRANDO Eric. - CANALE Jean-Pierre. - LE BLAIS Yves. - MICHAND Jacques. - BEUVARD Yvan. - VALENCE Gérard. - ERNST Louis. - BOOS Rémy. - VONARD Francis.

Mmes, Mlles HALFON Micheline. - GSELL Odile. - BIGET Michelle. - PODEUR Mireille. - PETITJEAN Corinne. - BOUGEOIS Monique. - MAITRE Claire. - GAUTIER Brigitte. - BEUVARD Dominique. - BRUGEILLE Nicole. -BEAUCHARD Sylvie. - CUYNET Michèle. - DAHL Jacqueline. - GIHR Annick. - SAGE Marie-Pierre. - TAGNERES Christine. - FAYRET Martine. - PERROT Annie. - BOURQUIN Annie. - MALLET Sylvette. - PRINIOTAKIS Madeleine. - RENSON Bernadette. - BECKETT Michèle. - BRETEZ Françoise. - POIRSON Dominique. - HOULNE Viviane. - PRIVAT Françoise. - MEYRIEU Emmanuelle. - FAGANT Annie. - CORVEC Evelyne. - DELARUE Marie-Jeanne. - TAUGAIN Marie-Hélène.

C.A.E.M. (SESSION 1974)

Admission définitive

1. SABY Pierre — 2. VERGES Claude. — 3. Mme MARCEL, née POTY Henriette — 4. TOSI Daniel — 5. Mme MADINIER, née PIERRE Marie — 6. DURNEY Daniel — 7. GAILLARD Thérèse — 8. AUGIER Jenny, SALTET Michel (*ex aequo*) — 10. ROBLIN Catherine — 11. HOTTELET Marie, Mme ROULEAU, née LEBAS Dominique (*ex aequo*) — 13. FABRE Thérèse — 14. LORRE Paulette — 15. DULOM Huguette — 16. BUFFET Philippe — 17. Mme PETESCH, née LE MEUR Marguerite — 18. GERBRE Isabelle — 19. OVEL Daniel — 20. DECEMME Jean-Michel — 21. LE TELLIER Françoise — 22. Mme LAPADU, née JACOB Marion — 23. MERIGON Nicole — 24. ROBERT Françoise, VIEILLE-GIRARDET Jean-Louis (*ex aequo*) — 26. BELMUDES Marie, WAGNER Bruno (*ex aequo*) — 28. FERRATON Marie-Paule — 29. PONCET Monique — 30. Mme DAUTEMER, née LOUDOT Monique, DOUVIER PHELIPPEAU Anne-Marie (*ex eaquo*) — 35. DUC Irène, Mme Yvette, DAVID-CALVET Marc (*ex aequo*) — 33. AMODRU Edouard, MARTIN, née ARBORA Liliane (*ex aequo*) — 37. JAFFRES Yves, VALOGNES Françoise (*ex aequo*) — 39. LAUSSINOT René, REMIRG Eric (*ex aequo*) — 41. ERTZSCHEID Lucien, Mme LAPLACE, née TASSOTO Marie (*ex aequo*) — 43. PLANCQ Alain — 44. REVELIN Pierre — 45. PETERMAN Danielle — 46. JOST Chantal — 47. SOUQUE Jean-Michel — 48, Mlle BROUTIN Claude — 49. KALINOWKA Yolande, PORFE Jean-Dominique (*ex aequo*) — 51. QUERO Jean-Claude — 52. Mme CHOMEL, née MAGNIN Claire, Mme LORAUD, née LABAT Annie (*ex aequo*) — 54. VOILAND Jean-Louis — 55. Mme SIGRIST, née GAY *Janine* — 56. CHABAT Ghislaine — 57. Mme ZAVADIL, née ESTELLON Annie — 58. LAVIGNOLLE Raphaële — 59. BARD Annelydie — 60. RICHER Michèle, ZAVADIL Louis (*ex aequo*).

ANALYSES DISPONIBLES

N° 1.	BERLIOZ : Le Carnaval romain	F 3,—
N° 2.	BEETHOVEN : La Sonate à Kreutzer	F 3,—
N° 3.	RAVEL : Jeux d'eau	F 3,—
N° 4.	HAYDN : Symphonie la Surprise	F 3,—
N° 5.	VIVALDI : Les Saisons (*épuisé*).	
N° 6.	PROKOFIEV : Pierre et le Loup	F 3,—
N° 7.	ROUSSEL : Le Festin de l'araignée	F 3,—
N° 8.	SMETANA : La Moldawa	F 3,—
N° 9.	RAVEL : Le Tombeau de Couperin	F 3,—
N° 10.	STRAVINSKY : L'Oiseau de feu	F 3,—
N° 11.	HÆNDEL : Water Music	F 3,—
N° 12.	TCHAÏKOVSKY : Casse Noisette	F 3,—
N° 13.	SCHUMANN : Les Deux Grenadiers	F 3,—
N° 14.	WEBER : Le Freischutz (ouverture)	F 3,—
N° 15.	BORODINE : Le Prince Igor	F 3,—
N° 16.	BEETHOVEN : Concerto de violon	F 3,—
N° 17.	BERLIOZ : Symphonie fantastique	F 3,—
N° 18.	BIZET : L'Arlésienne	F 3,—
N° 19.	RIMSKY-KORSAKOV : Shéhérazade	F 3,—
N° 20.	MOUSSORGSKY : Tableaux d'une exposition	F 3,—
N° 21.	HONEGGER : Pacific 231	F 3,—
N° 22.	BEETHOVEN : Coriolan (ouverture)	F 3,—
N° 152.	BEETHOVEN : 8e Symphonie - BERLIOZ : Chasse, Orage - DEBUSSY : Mandoline, Chevaux de bois.	F 5,—
N° 202.	Bac. 1974 : Fauré : Les Roses d'Ispahan ; Clair de lune. — Honegger : Symph. pour cordes. — Beethoven : Sonate piano, violon, fa m.	F 6,—

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal, 3 volets) au nom de « L'Education Musicale », C.C.P. 1809-65 Paris.

En aucun cas, il ne sera donné suite aux commandes non accompagnées de leur titre de paiement.

nOtre discOthèque

Jean MAILLARD

L'un des charmes de la collaboration à notre revue tient en ces liens de sympathie que André Musson suscite, avec un dévouement et un sens de l'efficacité dont nous lui sommes tous reconnaissants : atout combien précieux dans un contexte où la musique est notre amitié, pour user d'une devise célèbre.

Ces liens sont matérialisés par un courrier dont les responsables de NOTRE DISCOTHEQUE reçoivent leur part, et dont ils savent gré à ceux qui prennent la peine d'écrire pour exprimer un avis toujours apprécié, ou pour faire part de joies ou de soucis. Le but essentiel de L'EDUCATION MUSICALE a toujours été d'étendre au maximum ce réseau d'amitié et d'apporter à ceux qui se trouvent isolés ici où là, le témoignage de notre solidarité, et dans la mesure de nos moyens, les aider si possible.

Une lettre de Patrick Malrieu m'apporte ainsi de bonnes nouvelles de DASTUM, cette magnétothèque bretonne avec laquelle plusieurs de nos amis ont déjà pris contact et qui ont été séduits par le sérieux et la pertinence des informations et des documents proposés. Le troisième dossier est consacré au **Pays Pagan,** côte nord du Finistère vers Brignogan et l'Aber-Wrac'h, terre d'élection de la danse ronde. Je relève, en marge de l'intérêt musicologique et dialectal, d'intéressantes polyphonies instinctives à la quarte, à la quinte et à l'octave. Les enregistrements, je le rappelle, sur bande ou sur disque, sont accompagnés d'une plaquette donnant le texte littéraire, le texte musical, avec un apparat critique et tous les renseignements utiles, de caractère géographique ou sociologique **(30/33 Dastum n° 3).**

En marge de cette réalisation à caractère scientifique, la firme ARION présente un second disque du sympathique groupe vannetais **Dir ha tan.** Le programme, excellent, est composé de mélodies, marches et, mieux encore, de danses dont on appréciera l'impeccable tempo, toutes du pays de Vannes. Ce groupe, composé de neuf garçons et une fille, vient de représenter la France au Festival Interceltique de Killarney, en Irlande **(30/33 ARN 34254 St.).**

Venu de l'autre bout de « la machine ronde », mais toujours présenté par ARION, voici d'étranges musiques dont le public s'étend constamment : il s'agit de chants du Bengale dus à des auteurs connus, comme Atulprasâd Sen, ou même illustres pour quelques vers connus en Europe, comme Rabindranath Tagore (1861-1941), ou de chants de tradition populaire. Mais tous s'inscrivent dans une même filiation et sont l'expression d'un peuple raffiné et profondément religieux, qu'il s'agisse du culte ésotérique des Bâouls, ces **Fous de Dieu** qui errent en chantant à la recherche de ce divin que recèle leur âme, ou bien encore de chants d'amour s'exprimant en des **ragas** variés. Un disque intéressant à plus d'un point de vue pour une discothèque scolaire **(30/33 ARN 33251 St.).**

CHANT GREGORIEN

La précieuse réédition par les soins de DECCA des enregistrements des RR.PP. Bénédictins de l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, nous vaut l'**Office de la Toussaint** et la **Messe moderne du Christ-Roi** (Pie XI, 1925), consistant en adaptations d'éléments anciens **(30/33 Decca Aristocrate 7550 Stéréo).** On ne peut que se réjouir de la prise de conscience du public concernant la valeur de cet héritage unique par sa piété et sa ferveur. Le corpus du plain-chant de l'Eglise catholique est un trésor que nos générations ont mission d'apprendre et de transmettre à ceux qui viennent et la récente publication, sur l'Ordre du Souverain pontife, d'un **Graduale Romanum** conforme au rituel prévu actuellement répond aux vœux non seulement d'une grande partie du monde catholique, mais de tous ceux qui sont intéressés et concernés par notre patrimoine artistique. Ce **Graduel** est disponible non seulement à l'Abbaye Saint-Pierre de Solesmes, mais dans tout autre centre monastique, tels Saint-Benoit-sur-Loire, La Pierre-qui-Vire ou Le Bec-Hellouin, ou encore dans n'importe quelle bonne librairie.

MUSIQUE CLASSIQUE ET BAROQUE

Je ne voudrais pas m'aventurer sur le terrain litigieux du Baroque où tant de lecteurs agrégatifs ou non, ont sans doute jeté de sérieuses antennes de recherche et d'information personnelle. J'ouvre donc d'emblée la rubrique avec une très belle réalisation des TRESORS CLASSIQUES PHILIPS, en l'occurrence les **Madrigaux guerriers** de Claudio Monteverdi (1567-1643) dans la très personnelle et parfaite interprétation du Glyndebourne Opera Group, chef de chœur Henry Ward accompagné par l'English Chamber Orchestra sous la direction de Raymond Leppard. Ces **Madrigaux guerriers** appartiennent au **Huitième Livre** de 1638, qui est en quelque sorte la somme de l'expérience de toute une vie de compositeur. Dans le contexte traditionnel des styles agité **(concitato),** doux **(molle)** ou tempéré **(temperato)** se déroule toute une imagerie martiale illustrant dans un esprit qui rappelle Pétrarque, les conflits amoureux. J'ai apprécié en outre la présentation bilingue des textes (italien-français) **(Philips 30/33 Trésors artistiques 6500663 S.A. St.).**

DAS ALTE WERK assemble cinq sonates et une canzon du Baroque italien, parfaitement interprétées par F. Brüggen (flûte à bec), A. Bylsma (cello), G. Leonhardt (clavecin ou orgue). Il s'agit de la canzon **La Bernadinia** de G. Fescobaldi (1583-1643), les **Sonates en ré** et **en sol** de G.P. Cima (ca. 1570-1630), la **Sonate en ré mineur** de B. Marcello (1686-1739), les **Sonates en fa majeur** d'A. Corelli (1653-1713) et en **la mineur** de F.M. Veracini (1690-1768). La qualité à laquelle TELEFUNKEN a habitué ses fidèles trouve encore ici sa justification **(Das Alte Werk 30/33 SAWT 9589 B).**

Aux grandes orgues de Saint-Eustache, l'excellent Raphaël Tambyeff, titulaire de N.-D. de Grâce de Passy, propose un concert de **Noëls français des grands compositeurs des XVIIe et XVIIIe siècles.** C'est là un disque reposant, une joyeuse pastorale où tous nos collègues trouveront matière à passionner plus d'une classe, de la Sixième à la Terminale, tant pour commenter les grands aspects de l'art des organiers français que pour détendre les esprits à l'audition de ces chants naïfs traités avec une note pittoresque à laquelle nos élèves sont loin d'être insensibles : **Tous les bourgeois de Châtre** (alias Arpajon) de Nicolas Lebègue (1731-1702), transcription du prélude de la **Messe de Minuit** de M.A. Charpentier (1634-1704) sur le thème **Joseph est bien marié, Laissez paître vos bêtes** de Pierre Dandrieu (1660-1733), **Chantons de voix hautaine** de Jean-François Dandrieu, neveu du précédent (1682-1738), **Noël XII dit « des Suisses »** de Louis-Claude Daquin (1694-1772), **Je me suis levé par un matinet** de Antoine Dornel (1695-1765), **Votre bonté, grand Dieu, Qué tu grô jan quei folie, Fanne coraige, Le diable â mor** et **Divine Princesse,** tous quatre de Claude Balbastre (1727-1799) et enfin le noël lorrain **Mes bonnes gens attendez-moi** de Guillaume Lasceux (1740-1831). C'est une nouveauté **Arion 30/33 ARN 34258 Stéréo.**

Au même catalogue ARION sous la référence **30/33 ARN 38257 X Stéréo** paraît un très remarquable concert français où sont rassemblées deux belles **cantates du Premier Livre** (1708) d'André Campra (1660-1744), magistralement interprétées par Ana-Maria Miranda, soprano et le Trio Brigitte Haudebourg (B. Haudebourg au clavecin, Jacques Le Troquer à la flûte et Guy Besnard au cello avec la participation de Jean-Pierre Sabouret, violon) : cantates **Arion** et **Didon.** A ces deux petits joyaux sont jointes les **Sonates n° 5 en sol majeur** et **n° 8 op. 2 en ré majeur** de Jean-

Marie Leclair (1697-1764). C'est là un très beau disque de prestige qu'il me faut recommander chaleureusement à tous nos amis.

C'est à nouveau Brigitte Haudebourg que nous retrouvons au clavecin pour l'intégrale des **Six Sonates de l'opus XVII** que Jean-Chrétien Bach (1735-1782) publia à Londres en 1779 et qui séduisirent tant Léopold Mozart et son fils. Il ne saurait en être autrement pour l'auditeur d'aujourd'hui, et ce disque ARION **30/33 ARN 38259 X Stéréo** sera sans aucun doute « du goût de ceux qui l'ont exquis ».

MUSIQUE ROMANTIQUE

L'Orchestre Philharmonique de l'O.R.T.F., dans la défunte collection ERATO-O.R.T.F., offre un concert de prestige sous la baguette incisive de Claudio Simone. S'y trouvent réunies six ouvertures italiennes célèbres : **Semiramis** de Gioacchino Rossini (1792-1868), **La Vestale** de Gasparo Spontini (1774-1851) qui semble un peu s'insurger contre le reste du programme (!), **Norma** de Vincenzo Bellini (1801-1835), **Giovanna d'Arco** de Giuseppe Verdi (1813-1901), **I promessi sposi** d'Amilcare Ponchielli (1834-1886), l'heureux auteur de La Gioconda et **Cléopâtre** de Luigi Mancinelli (1848-1921). Ce disque éblouissant porte la référence **STU 70880 Erato** en gravure universelle.

Joseph Kalichstein est un jeune pianiste israélien d'une singulière personnalité, au jeu âpre et persuasif. Il a réuni dans un récital gravé par ERATO non point un aimable échantillonnage de quelques succès de Frédéric Chopin (1810-1849), mais bien au contraire les dernières pages livrées au clavier par le Maître polonais. C'est donc un véritable chant du cygne que ces **Mazurkas op. 50 n° 3, op. 63 n° 3** et **op. 67 n° 2** et **n° 4**, ces **Nocturnes op. 62 n°s 1 et 2**, cette **Polonaise-Fantaisie op. 61** et cette **Ballade op. 52 n° 4** en fa mineur (disque **STU Erato 70844 gr. univ.)**.

Deux visages opposés de la musique russe pour piano sont réunis sur la nouveauté DECCA ARISTOCRATE **7208 X Stéréo**. Il s'agit des deux grands Serge : Rachmaninov (1873-1943) et Prokofiev (1891-1953). Du premier figurent les **Cinq pièces op. 3** composées en 1892 et créées l'année suivante par Rachmaninov même à Kharkhov. Elles se composent respectivement d'une **Elégie** suivie de **Prélude, Mélodie, Polichinelle, Sérénade** et s'achèvent par une **Humoresque** bien venue, qui est l'une des pages les plus connues du musicien. La pianiste Cécile Ousset, qui interprète impeccablement ces pages, révèle la pluralité de son style avec les **Dix pièces de l'opus 12** de Prokofiev, d'un caractère tout différent et dont l'esthétique annonce irrésistiblement cette orientation qui trouvera sa consécration dans la **Symphonie classique**. Ces pièces, de caractères très variés, vont du rigaudon au scherzo en passant par la marche ou le caprice. Le **Scherzo n° 9** est connu sous une autre version pour quatuor à cordes. L'ensemble du récital de Cécile Ousset constituera néanmoins une heureuse découverte pour plus d'un d'entre nous.

MUSIQUE MODERNE ET CONTEMPORAINE

Un chef-d'œuvre discographique ouvre cette rubrique et je pense que rares seront les lecteurs de « L'Education Musicale » qui se priveront du plaisir de l'audition des deux Sonates pour piano et violon de Gabriel Fauré (1845-1924) : fraîche jeunesse de la première **Sonate en la majeur op. 13** ou noblesse savante et chaleureuse de la seconde **Sonate en mi mineur op. 108**, toutes les qualités de charme ou la pure beauté de ces pages aimées sont mises en lumière avec une intelligence parfaite et une sensibilité de bon goût par Clara Bonaldi (violon) et Sylvaine Billier, pianiste. C'est une nouveauté ARION **30/33 ARN 38267 X Stéréo.**

Un Orphée d'or de l'Académie lyrique — récompense amplement méritée et qui m'enchante — a été décerné à la Maîtrise Gabriel Fauré dirigée par Thérèse Farre-Fizio pour les **Douze Chants de l'Ile de Corse** d'Henri Tomasi (1901). La jeune et illustre chorale a voulu se surpasser pour servir au mieux son illustre compatriote, et elle y est parvenue. De cette tradition populaire corse tant vantée et si mal connue, voici un choix éclectique de chants à deux, trois ou quatre voix, où sont mêlés d'âpres **voceros** à des **nininas** (berceuses), ronde humoristique s'opposant à chanson politique. C'est un disque d'une densité particulièrement séduisante (DECCA **30/33 T. 117.008 quadr.**).

Les cantates de Benjamin Britten (1913) sont fort mal connues chez nous et c'est bien dommage. Si elles ne constituent sans doute pas les œuvres maîtresses du musicien britannique, elles n'en recèlent pas moins de belles pages, d'une écriture toujours très soignée. La nouveauté DECCA **SXL 6640 K** sera donc bien accueillie par ceux qui souhaitent sortir des sentiers battus. C'est un **33/30** stéréophonique comportant trois cantates : **Cantata misericordium op. 69, Festival Cantata op. 30** composée durant la guerre, et la **Cantata Academica** écrite pour le cinquième centenaire de l'Université de Bâle. Les deux cantates latines ont été enregistrées à Kingsway Hall respectivement en 1963 et 1961. La **Festival Cantata (Rejoice in the Lamb)** le fut à la Chapelle de Saint John's College de Cambridge en 1964.

J'en arrive à deux disques qui prennent dans cette discothèque une dimension particulière, parce qu'ils sont tous deux à la fois témoignage et hommage. Jacqueline Robin accompagnant Pierre Penassou, violoncelliste : duo d'une qualité raffinée qui présente en une gravure **Stéréo 30/33 ARN 38272** trois œuvres significatives de l'Ecole française contemporaine : d'abord la belle **Sonate op. 377** de notre cher, grand et regretté Darius Milhaud (1892-1974), tour à tour rêveuse et pastorale, tendre confidence ou rigoureux retour à Bach. C'est une œuvre tout à fait représentative du génie de son auteur, génie aux multiples visages et prophète en plus d'une direction. Elle mérite amplement de devenir un classique du répertoire. Lui sont jointes deux autres pages : la **Ballade** d'Henri Sauguet (né en 1901) commandée en 1960 par Raymond Loucheur au musicien bordelais, œuvre d'un lyrisme poignant mais sans prétention ni grandiloquence. Quant à la **Sonate** de Jean Wiener (né en 1896), elle réserve plus d'une surprise et témoigne si besoin était, de la dichotomie particulière au musicien, aimablement écartelé entre la rigueur classique et le cabaret, entre le nœud papillon et le col roulé, ce qui nous vaut une œuvre — le mot n'est pas démesuré — truculente et substantielle à la fois.

Les **24 Préludes pour piano** de Maurice Ohana (né en 1914), se présentent comme un hommage à Chopin : disons de suite qu'ils s'inscrivent sans ambiguïté dans la grande lignée qui va du Maître polonais à Olivier Messiaen en passant par Claude Debussy. Jean-Claude Pennetier, sur un piano Bösendorfer, réalise une performance technique certes, mais apporte à cet ensemble de la plus haute qualité des résonances d'une musicalité remarquable, exploitant selon le vœu du compositeur, toutes les possibilités des divers registres du piano moderne. La présentation de Michel Bernard éclaire intelligemment ces **24 Préludes**, grâce à un commentaire chaleureux mais simple et précis. La référence de cette belle réalisation, opérée sous la direction artistique du musicien, est **30/33 ARN 38261,** ARION.

MISCELLANEES

Je remercie notre lecteur M. Marcel Blacher, de Vigneux, qui me signale l'existence d'un très bel enregistrement d'**Ibéria** d'Isaac Albeniz par Aldo Ciccolini chez LA VOIX DE SON MAITRE **(30/33 CCA 1085-1086)**. J'ai rendu souvent compte avec enthousiasme des disques dont ce grand artiste qu'est Aldo Ciccolini a enrichi notre catalogue. J'y aurais volontiers ajouté cette nouveauté si elle m'était parvenue. Grâce à notre correspondant, voici nos lecteurs informés ! LA VOIX DE SON MAITRE vient également de publier le disque du BACCALAUREAT 1975 que nous n'avons pas encore reçu, mais dont je tiens à souligner néanmoins l'excellence : sans doute aurons-nous à en reparler prochainement (30/33 EMI LA VOIX DE SON MAITRE **C 051-12.797 g.u.**).

C'est avec une nouveauté DECCA Grands Classiques **SPA 111 St. 30/33** que je prendrai congé : il s'agit d'un concert du New Symphony Orchestra de Londres sous la baguette de Raymond Agoult. Concert de « demi-caractère » avec des pages sérieuses comme une transcription du choral **Wachet auf** de J.S. Bach (1685-1750), inattendues comme la **Danse des furies** (il s'agit en réalité du **Ballet des Champs-Elysées**), de l'Orphée de Gluck (1714-1787), ou des compositions « populaires » comme **Clair de lune** de la **Suite bergamasque** de Debussy (1862-1918), **Le dernier sommeil de la Vierge** et la **Méditation de Thaïs** de Massenet (1842-1912), la **Pavane** de Gabriel Fauré (1845-1924), le **Chant sans paroles op. 2 n° 3** et l'**Andante cantabile** du **Quatuor à cordes op. 11** de Tchaïkovsky (1840-1893) ainsi que le **Dream children op. 43 n° 1 et 2** de Lord **Elgar** (1857-1934). Un programme à faire rêver tous les néophytes...

Bonnes auditions à tous : valete !

Chroniques azuréennes

Yves HUCHER

Avant deux chefs-d'œuvre consacrés de l'art lyrique italien, et l'union de Ravel (*L'Heure espagnole*) et de Poulenc (*La Voie humaine*), l'Opéra de Monte Carlo nous a offert la possibilité de voir et d'entendre *Andrea Chenier*, que Giordano composa en 1896. L'ouvrage marque la période d'épanouissement de cette école « vériste » si discutée, et il est exactement contemporain de *La Bohême* de Puccini.

L'ouvrage a bénéficié d'une mise en scène, signée Carlo Maestrini, qui lui donnait toute sa vie et recréait parfaitement l'ambiance révolutionnaire, dans des décors de Lorenzo Ghilia, dont celui de la prison nous a semblé le plus beau. L'orchestre de Monte Carlo semble avoir encore progressé depuis la saison dernière ! Ne cherchez pas d'explication-miracle à ce phénomène : cet ensemble est homogène parce que soigneusement recruté et ennemi des « chambardements » ; il donne le meilleur de lui-même parce qu'il a les moyens de travailler et que ses membres assistent à toutes les répétitions et emportent chez eux des partitions qu'ils connaissent « par cœur ». Ces musiciens ne sont pas des « fonctionnaires » qui surveillent la pendule quand approche la fin d'une séance de travail, mais des artistes qui aiment leur instrument et donnent à leur art le meilleur d'eux-mêmes. Qu'un chef comme Gavazzeni les « chauffent » encore un peu plus, et l'on risque seulement une abondance de lyrisme, un excès sonore qui, en l'occurence, ne nous a pas toujours été épargné. Si l'on ajoute à tous ces éléments un « plateau » d'une rare homogénéité, un bon ténor, Gianfranco Cecchele, une émouvante Ligabue, et plus encore un baryton, Giangiacomo Guelfi, qui donne au rôle de Gérard sa vraie dimension, on aura une idée de la beauté de cette présentation. Dans de telles conditions, on peut se demander pourquoi *Andrea Chenier*, aussi populaire en Italie que *La Bohême* ou *Tosca*, n'emporte pas totalement notre adhésion. Il n'y a pourtant dans la partition aucune vulgarité ; l'écriture orchestrale n'est jamais « facile » bien au contraire ; enfin, l'œuvre contient quelques sommets auxquels on accède par des chemins qui ne sont jamais indifférents. L'oubli dans lequel est tombée l'œuvre de Giordano nous paraît une « injustice » et pourtant, disons-le franchement, *Andrea Chenier* n'est pas un ouvrage que nous « mourons d'envie de revoir ». Cependant, dans les exceptionnelles conditions où il nous a été présenté, nous sommes reconnaissants à l'Opéra de Monte Carlo de nous l'avoir fait connaître.

A Cannes, l'Orchestre du Casino municipal présente chaque jeudi, ou presque, à 17 heures, des concerts dont l'ensemble forme un cycle harmonieux. Chaque concert a son « thème » car le directeur de la musique, Daniel Stirn, pense — non sans raison peut-être — que ses musiciens et lui-même atteindront à un meilleur résultat s'ils peuvent se consacrer durant toute une semaine de travail à un même auteur, une même école ou un même style. D'autre part, chaque concert, bénéficie de la présence d'un soliste de choix et tour à tour on entendit Youri Boukoff, André Navarra, Czyffra, Claude Kahn, Madga Tagliafero, Monique Haas. Saisissons donc l'occasion de répondre à certains de nos lecteurs tentés de nous reprocher de ne distribuer ici qu'éloges et compliments : nous ne sommes nullement tenu de rendre compte ici de tous les concerts. Nous ne pouvons déjà pas parler de tous ceux qui nous intéresseraient et qui mériteraient d'être mentionnés ; ce n'est pas pour mentionner ce qui est médiocre ou pire ! Car hélas ! cela existe, sur la Côte d'Azur comme ailleurs !

Mais revenons à l'Orchestre du Casino municipal de Cannes, qui doit chaque saison se reformer et se retrouver. Daniel Stirn n'a donc que plus de mérite à obtenir les résultats auxquels il parvient. Certes, tout n'est pas parfait et l'on peut noter des défaillances. Mais Daniel Stirn fait passer, communique à ses musiciens une grande part de son enthousiasme et c'est déjà beaucoup !

Il aura fallu à ces musiciens beaucoup de patience et de conscience professionnelle pour demeurer à leur pupitre jusqu'à la fin de l'Hommage à Reynaldo Hahn, — un hommage que le Casino de Cannes se devait de rendre à un maître qui fut durant plus de dix ans son directeur musical.

Mais la « présentation » de Bernard Gavoty tourna à la conférence la plus complaisamment — et inutilement — développée, et nous fûmes privés de deux des trois extraits de *La Fête chez Thérèse*, inscrits au programme. Par bonheur, nous pûmes retrouver la grande, l'inaltérable Magda Tagliafero qui joua, de Reynaldo Hahn, le *Concerto en mi majeur* dont elle est l'heureuse dédicataire.

Elle reçut une ovation pleinement méritée qu'elle sut partager avec Daniel Stirn, qui l'avait si bien suivie et soutenue.

A ce sujet, un fait vaut d'être souligné. Quels que soient leur tempérament propre et leur façon de saluer, les solistes invités à Cannes éprouvent tous les besoin d'unir Daniel Stirn à leur succès, jusqu'au dernier rappel. Ce geste qui n'est pas que de courtoisie, nous paraît pleinement mérité car Daniel Stirn, dans une attitude qui en dit long sur ses intentions, est plus souvent tourné, quand il « accompagne », vers son soliste que vers son orchestre.

C'est une façon de faire que Monique Haas apprécia de la même façon après la poétique, précise, dynamique, rêveuse, exacte, personnelle et inspirée interprétation qu'elle nous donna du *Concerto en sol* de Ravel. Quelle superbe artiste ! Et comme elle rehaussa de son talent le juste Hommage à Ravel qui nous fut offert et où Daniel Stirn se révéla comme l'un des grands « chefs ravéliens » que nous connaissions.

Signalons, pour ceux de nos lecteurs qui liraient cet article juste avant de débarquer à Cannes, que le dernier concert sera consacré au « Prestige de l'orgue ». Il sera donné en duplex sous la direction de Jean-Marc Cochereau avec le concours de... Pierre Cochereau qui sera aux orgues voisines de N.-D. du Voyage. Ce sera le samedi 12 avril à 21 heures.

Montons, pour terminer, à Grasse où nous ne répondons pas à l'invitation des Amis de la Musique aussi souvent qu'ils le mériteraient.

Mais aujourd'hui, deux noms sont à l'affiche : Kodaly et Strawinsky. Deux œuvres : la *Sonate pour violoncelle seul* et *L'Histoire du soldat*.

Avouons à notre confusion que nous n'avons pas une passion pour les œuvres où l'on traite le violoncelle comme un instrument de haute virtuosité alors qu'il nous semble

fait d'abord pour chanter et émouvoir. Avouons à notre plus grande confusion, demeurer parfaitement allergique à cette *Histoire du soldat*. Ce double aveu, nous ne le faisons ici que pour mieux rendre hommage aux interprètes qui ont réussi à nous laisser le souvenir d'un « admirable concert » donné devant une salle comble et enthousiaste, comme presque toujours à Grasse ! Heureux « Amis de la Musique » de Grasse ! Mais songeons avec eux qu'ils doivent beaucoup de ce bonheur à leur animatrice, Mlle Lavedrine...

Donc, saluons comme il convient l'interprète de la Sonate de Kodaly, Geneviève Teullières, professeur au Conservatoire de Marseille et soliste de l'orchestre de l'Opéra (de Marseille, bien sûr !) : franchise de l'archet sur toute son étendue ; unité et liberté d'action de l'ensemble bras-poignet-doigt-archet ; justesse impeccable dans les doubles cordes ; feu et emportement ; volupté et délicatesse ; perfection époustouflante de la cadence du dernier mouvement ; une technicienne et une artiste : on se demande vraiment pourquoi Geneviève Teullières n'a pas atteint aux plus hauts sommets de la renommée internationale... Mais après tout, peut-être est-elle très heureuse comme elle est — en fait, tout le laisse espérer pour elle — et égoïstement nous nous réjouissons de « son sort » qui nous permet de l'entendre de temps en temps dans notre région, mais moins souvent que nous le désirerions.

Saluons de même l'ensemble des *Solistes de Marseille* qui se sont beaucoup divertis à jouer *L'Histoire du soldat* : J.-M. Devolquer fut un « diable » très plausible et Yan Pascal Tortellier, aussi excellent comédien que violoniste. Furent exemplaires aussi tous les membres de cet ensemble que Devy Erlih fonda en 1972 et dont il est le remarquable animateur. Nous avons quelquefois émis des réserves sur le violoniste ; nous sommes d'autant plus heureux de saluer ici avec chaleur sa parfaite réussite.

Calendrier des épreuves des concours de recrutement de professeurs

Agrégation d'éducation musicale et chant choral

Mardi 27 mai : dissertation sur un programme de caractère général (8 h à 14 h).

Mercredi 28 mai : dissertation d'histoire de la musique (8 h à 14 h).

Jeudi 29 mai : écriture musicale (8 h à 14 h) - dictée musicale (17 h à 18 h).

C.A.P.E.S. - Section I Education musicale et chant choral

Jeudi 22 mai : contrôle de l'oreille : épreuve a) début de l'épreuve, épreuve b) 14 h 30 à 15 h 30.

Vendredi 23 mai : écriture musicale (8 h à 13 h).

Samedi 24 mai : dissertation sur l'histoire de la musique et des formes musicales en liaison avec les autres aspects de la civilisation (8 h à 14 h).

Concours pour le recrutement de chargés d'enseignement

Est autorisée l'ouverture de concours spéciaux. Le nombre de places mises en compétition est, pour l'Education Musicale de : 20.

Pour tous renseignements, les candidats doivent s'adresser dans les académies; au Service des Examens.

(Arrêté du 15-1-1975, *B.O.* n° 9 du 6-3-1975.)

Les Jeunesses Musicales de Hongrie

Les Jeunesses Musicales de Hongrie organisent leur VIIIe Camp Musical International du 15 au 31 juillet 1975 à Pécs. Au programme figurent des cours d'orchestre symphonique, de musique de chambre et de la méthode de l'enseignement de la musique et du chant dans les écoles hongroises (méthode Kodaly).

Deux Concerts exceptionnels Chœur et Orchestre de l'Université de Paris

Mercredi 9 avril 20 h 30, église Saint-Séverin - Dimanche 13 avril, 17 h 30, Eglise Saint-Louis des Invalides.

G.F. Haendel : *Le Messie.*

Direction : Jacques Grimbert. — Location : Durand, Copar, FNAC, églises.

« *Musique Liturgique à travers les âges* » ; église Saint-Louis des Invalides - Mardi 22 avril 1975, à 20 h 30 (unique concert).

Claude Langevin : *Messe brève - Alleluia - Veni Creator* (créations à Paris). — Schütz : *Psaumes de David.* — Gabrieli : *Sacrae Symphoniae.*

Chœur National - Ensemble de Cuivres de Paris (solistes de l'Orchestre de Paris) - Ensemble Instrumental Musica Viva - Orchestre de Chambre de l'Université de Paris.

Direction : Jacques Grimbert. — Location : Durand, FNAC, Copar, Eglise.

Le Nouveau Carré Silvia Monfort Centre d'Animation Culturelle de Paris

Rue Papin, 75003 Paris

Tél. : 277.88-40

Vendredi 11 avril : *Autour de Jean-Philippe Rameau*, avec l'Ensemble Rameau.

Mardi 29 avril : *Quatre mains sur un piano.*

Jeudi 22 mai : *Splendeur des cuivres*, avec le Quintette Ars Nova.

Musique vivante à l'UER de Musique et Musicologie de l'Université de Paris-Sorbonne

La direction de l'UER de Musique et Musicologie de la Sorbonne a décidé d'organiser et de développer un certain nombre d'activités musicales, et en a confié la responsabilité à Jacques Grimbert.

Dans le cadre de l'UER de Musique et Musicologie, Jacques Grimbert dirige plusieurs formations, dont :

— *un grand chœur*, répétant les lundis et mercredis de 18 heures à 20 heures ; il comprend 120 choristes.

— *un orchestre*, répétant le mercredi de 20 h 30 à 23 heures ; il comprend 30 musiciens.

Ces diverses formations sont ouvertes par priorité aux étudiants de l'UER (trois premières années réunies), mais elle peuvent accueillir toute personne intéressée, même étrangère à l'UER de Musicologie de la Sorbonne. Les activités prévues ont pour but de créer une véritable musique vivante au sein de l'UER de Musique et Musicologie, et de l'Université de Paris-Sorbonne, avec le concours de tous ceux qui en manifestent le désir et les capacités.

Activités prévues pour 1975 :

— *CHŒUR :* Haëndel, *Le Messie.* — Theodorakis, *Canto General* (poème de Neruda). — *ORCHESTRE :* J.-S. Bach, *Brandebourgeois, Messes brèves avec chœur, Oratorio de Noël.* — Monteverdi, *Vespres à la Vierge.* — Haëndel, *Le Messie.*

Renseignements et inscriptions : Jacques Grimbert, 21, rue d'Assas, 75006 Paris - Tél. : Cécile Douezy, 255.44.04.

Petites nouvelles du Festival Estival de Paris

LES COURS ET CONCOURS EN 1975 :

2e Concours International de Clavecin. — 16-20 septembre 1975.

1er Stage International de Guitare Narcisso Yépès. — 15 juillet-1er août 1975 ; *limite d'inscription :* 1er août 1975 ; *catégories :* élèves et auditeurs.

Pour tous renseignements, s'adresser à : Festival Estival de Paris, 5, place des Ternes 75017 Paris - Tél. : 227-12-68.

Académie de Musique anglaise Deller Academy

Pour la 5e fois consécutive, l'Académie de Musique Anglaise, dirigée par Alfred Deller, se déroulera en Provence du 16 au 26 août 1975. Elle se tiendra près d'Avignon, à Lacoste, au pied de la montagne du Lubéron. Pendant la durée de l'Académie, cinq concerts seront donnés sous la direction d'Alfred Deller dans le « Carré de Lacoste ». Les professeurs seront : Alfred et Mark Deller (chant), Kees Boeke (flûtes à bec), Harold Lester (clavecins), Robert Spencer (luth). Chaque soir, des programmes de concerts seront organisés avec la participation des professeurs et des élèves.

Pour tous renseignements (inscriptions, conditions. hébergement) : s'adresser à : Deller Academy, René Goiffon, Saint-Michel-de-Provence, 04300 Forcalquier (France).

Cours de vacances pour l'interprétation de la musique vocale contemporaine

Informations : Stichting's-Hertogenbosch Muziekstad, Hôtel-de-ville, 's-Hertogensbosch (Pays-Bas).

REPERTOIRE DU COURS

a) Vocabulaire des techniques vocales dans la musique contemporaine; ceci sera envoyé d'avance aux membres du cours.

b) Les membres du cours devront préparer au moins trois œuvres à choisir du répertoire suivant :

— *Voix aiguë et/ou moyenne :*

Richard Rodney Bennett : This Worldes Joie.

Pierre Boulez : Improvisations sur Mallarmé I-II.

Luigi Dallapiccola : Tre Poemi.

Ton de Leeuw : Haïku I.

Olivier Messiaen : Poèmes pour Mi.

Thea Musgrave : A song for Christmas.

Arnold Schoenberg : Zwei Lieder opus 14. — Das Buch der hängenden Gärten opus 15.

Kazimierz Serocki : Augen der Luft (cycle).

Anton Webern : Lieder opus 3, 4, 12, 13, 23, 25.

— *Voix moyenne et/ou grave :*

Alban Berg : Vier Lieder opus 2. — Wozzeck.

Luigi Dallapiccola : Parole di San Paolo. — Cinque Frammenti di Sappho.

Will Eisma : Rugiada.

Ton de Leeuw : Haïku I.

Olivier Messiaen : Poèmes pour Mi.

Arnold Schoenberg : Das Buch der hängenden Gärten opus 15. — Vier Orkesterlieder opus 22.

Anton Webern : Lieder opus 3, 4, 12.

— *Toutes les voix :*

Igor Stravinsky : Threni (solos et ensembles).

c) Les membres du cours auront également l'occasion d'offrir des œuvres de leur propre choix. Ces œuvres devront être indiquées à l'inscription.

Le cours sera donné dans le centre d'études « Huize Bergen », à Vught (lez's-Hertogenbosch).

Salon Audiovisuel et Communication

Pour mieux comprendre et être mieux compris, rendez-vous avec le son et l'image : IVe Salon international « Audiovisuel et Communication », 1975. — Rendez-vous capital pour tous ceux qui ont mission de former, informer, promouvoir et distraire, le IVe Salon international « Audiovisuel et Communication » se tiendra à Paris (Porte de Versailles), du 2 au 8 avril 1975. Il présentera sur tous les stands des cas concrets d'application de l'audiovisuel qui illustreront le thème général du Salon : « L'audiovisuel est entré dans votre vie quotidienne. » o

La salle-forum édifiée au centre du Salon permettra en outre aux exposants de démontrer l'efficacité et l'intérêt des matériels, systèmes et programmes. Dans cette même salle, des présentations-débats seront patronnées chaque jour par les organisateurs du Salon, de 11 h à 12 h 30.

Ces manifestations seront précédées, le 2 avril, par la présentation, en avant-première, des journées que le C.N.P.F. organise au mois de mai à Biarritz. A cette occasion, seront montrés un film d'information et un programme de formation.

Le jeudi 3 avril, la présentation-débat sera consacrée au thème : « Le point sur la télédistribution en France ».

Le 4 avril, trois membres de l'Audiovisuel-Club, responsables de formation, feront part de leur expérience concernant aussi bien l'utilisation du rétroprojecteur, des diapositives sonorisées, de magnétoscopes noir et blanc et couleur, que les méthodes permettant de combiner les différents médias.

Le 5 avril, le thème de « la formation des formateurs aux techniques modernes de communication » sera exposé, illustré par de nombreux exemples.

Le lundi 7 avril, « l'audiovisuel et l'information ».

Ce même jour, le Salon restant ouvert jusqu'à 22 heures, une seconde séance sera consacrée, à partir de 20 h 30, au problème de la formation médicale par les moyens audiovisuels. Seront présentés successivement un programme d'anatomo-pathologie (magnétoscope couleur) et un cours de recyclage destinés aux praticiens dentistes.

Enfin, le 8 avril, sera traité, avec le concours de l'OFRATEME, l'emploi des moyens audiovisuels dans les différents cycles de l'enseignement public.

Journées de chant choral 1975 Strasbourg

Mardi 8 avril, 20 h 30, Sélestat - Mercredi 9 avril, 20 h 30, Strasbourg : *New London Singers*, dir. Geoffrey Mitchell : Madrigaux du XVIe siècle ; Chants populaires - Charles V. Stanford, Gustav Holst, Benjamin Britten.

Jeudi 17 avril, 20 h 30, Eglise Saint-Etienne : *Musique espagnole :* Brudieu, Victoria, Cererols, Heredia, Cabezon - Chorale des Universités de Strasbourg, dinr. Jean-Paul Finck.

Mardi 22 avril, 20 h 30, Eglise Saint-Guillaume : *Musique spirituelle romantique :* Mendelssohn, Bruckner, Brahms, Dvorak, Liszt (Via Crucis), Widor - Chorale « A Cœur Joie » Allegro, dir. Jean Sturm.

Vendredi 25 avril, 20 h 30, Musée de l'Œuvre-Notre-Dame : *Musique de Cour :* Dowland, Byrd, Kapsberger, Caccini, Hotteterre, Telemann...

Mardi 29 avril, 20 h 30, Salle du Conservatoire : *Chœur Madrigal* des Universités de Strasbourg, dir. Jean-Paul von Eller : Schumann, Brahms, Fauré, Déodat de Séverac, Poulenc.

Mercredi 7 mai, 20 h 30, Eglise Saint-Paul : *Concert J.-S. Bach :* Ricercare à 6 voix de l'Offrande Musicale, Préludes de choral, Partita en ré min. (violon), Sonate en mi maj. (violon et orgue), Mot « Jesu, meine Freude » - Chorale des Etudiants d'Education Musicale, dir. Erwin List.

Fédération Nationale d'Associations Culturelles d'Expression Musicale Vavances musicales 1975

JUILLET

5 et 6 ans 7 à 12 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Arles-sur-Tech (Pyrénées-Orientales). Vallée pyrénéenne. Piscine.
5 et 6 ans 7 à 12 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Sospel (Alpes-Maritimes). Région pittoresque. Piscine.
5 et 6 ans 7 à 12 ans	1/07 au 30/07 30 jours	« La Beuvrière », Brain-sur-Longuenée (Maine-et-Loire). Domaine champêtre. Equitation.
8 à 12 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Douarnenez (Finistère-Sud). Bord de mer. Baignades en mer. Ecole de voile.
7 à 12 ans 13 à 17 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Feydey-sur-Leysin (Suisse romande). 1 500 m. d'altitude. Canton de Vaud.
13 à 17 ans	2/07 au 27/07 26 jours	Moltifao (Corse). L'île de beauté. Gorges de l'Asco. Baignade en rivière. Section guitare.
13 à 17 ans	3/07 au 30/07 26 jours	Naves (Corrèze). 5 km de Tulle et 6 km du centre nautique de Seilhac. Piscine.
16 à 22 ans	12/07 au 3/08 21 jours	Aix-en-Provence (Bouches-du-Rhône). Festival de Musique.

Pour tous renseignements, s'adresser à : F.N.A.C.E.M., 69, rue Condorcet, 75009 Paris - Tél. : 285.03-24 - 280.18.51.

Participation française aux Concours internationaux de Musique

« L'Education Musicale » se doit de signaler les succès de jeunes musiciens français lors de récents concours internationaux de musique.

- Au IVe Concours international des Jeunesses musicales de Belgrade :

— L'ensemble instrumental Paul Taffanel a remporté le Premier Prix de quintette à vent ; il est composé de : Jean-François Blondeau, flûte ; Richard Vielle, clarinette ; Jean-Claude Jaboulay, hautbois ; Jacques Adnet, cor ; François Carry, basson.

— Arnaud Dumont, le Troisième Prix de guitare.

- Au XXVIe Concours international « Busoni » à Bolzano :

— Pascal Devoyon a obtenu le Second Prix de piano, ainsi que le Prix spécial d'interprétation décerné à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de F. Busoni.

- Au XXXe Concours international d'Exécution musicale de Genève :

— Chantal Mathieu a remporté le Second Prix de harpe.

— Gilbert Audin le Second Prix de basson (pas de premier prix décerné).

- Au Concours international Tchaïkowski (juillet) :

— Aux épreuves de violon, Marie-Annick Nicolas, dix-huit ans, la plus jeune candidate de cette discipline, a remporté le Troisième Prix ; elle a également obtenu un prix spécial du jury pour la meilleure interprétation d'une œuvre imposée d'un compositeur soviétique.

— Le plus jeune lauréat du concours de violoncelle (il n'avait pas encore dix-huit ans) est le Français Yvan Chiffoleau, qui a obtenu le Sixième Prix.

— Aux épreuves de piano, Brigitte Engerer, vingt et un ans, a remporté le Sixième Prix.

GRAND PRIX DE PIANO DU PRESIDENT DE LA REPUBLIQUE

500 F à 2 000 F de prix.

15 juin 1975, à Saint-Florentin (Yonne)
Adhésions jusqu'au 15 mai 1975.

Pour tous renseignements, s'adresser à :
Société Florentine de Musique
77, La Trecey, 89600 ST-FLORENTIN

ACTION DES SERVICES SOCIAUX EN FAVEUR DES PERSONNELS

(Circulaire n° 74-275)

Il a été signalé que les personnels enseignants et non enseignants étaient parfois mal informés des avantages sociaux dont ils pouvaient bénéficier dans le cadre de l'action sociale instituée par l'Etat en faveur de ses personnels.

D'autre part, les questions qui sont posées font apparaître que l'interprétation de la réglementation en vigueur suscite encore des difficultés aux services chargés de son application.

Dans ces conditions, au moment de vous faire connaître le détail des améliorations apportées par la circulaire FP n° 1158 et B 2 n° 26 du 1er juillet 1974 édictée conjointement par le Premier ministre (direction générale de l'Administration et de la Fonction publique) et le ministre de l'Economie et des Finances (direction du Budget), il est apparu nécessaire de préciser certaines modalités d'application des dispositions considérées.

1. — Mesures de caractère interministériel destinées à favoriser des activités à caractère social

Elles consistent principalement en l'attribution de subventions en espèces, sous des conditions fixées par une réglementation définie au niveau interministériel, applicable aux fonctionnaires et agents de l'Etat.

Leur mise en œuvre relève des services sociaux de chaque département ministériel qui disposent à cet effet de crédits budgétaires provenant de la répartition annuelle des sommes réservées à l'action sociale, sur le budget des services du Premier ministre au chapitre des charges communes. Pour l'essentiel, ces dispositions sont contenues dans la circulaire n° 100-27 B 2 du 13 août 1948 du ministère des Finances et des Affaires économiques qui a précisé la nature et les modalités d'intervention des administrations de l'Etat.

Ce texte fait chaque année l'objet de modifications tendant à une amélioration de l'action sociale qui sont traduites dans des circulaires prises conjointement par les services du ministère de l'Economie et des Finances et par ceux du secrétariat d'Etat chargé de la Fonction publique.

L'ensemble des dispositions en vigueur après l'intervention de la circulaire FP 1158 et B 2 n° 26 du 1er juillet 1974 peut être résumé comme suit :

11. — Dispositions communes

11.1. — Bénéficiaires :

Les subventions instituées dans le cadre de l'action sociale en faveur des agents de l'Etat intéressent les fonctionnaires titulaires, stagiaires ou auxiliaires, ainsi que les contractuels liés à l'Etat par un contrat de droit public et rémunérés dans les mêmes conditions que les fonctionnaires, c'est-à-dire sur un emploi prévu à l'un des chapitres appropriés du budget de l'Etat.

De la même manière qu'ils n'ont aucune incidence financière sur les chapitres budgétaires d'indemnités ou de prestations accessoires, les recrutements effectués par un autre moyen ne peuvent entraîner de dépenses sur le chapitre 33-92, où sont inscrits les crédits d'action sociale.

Les personnels enseignants des établissements privés sous contrat d'association peuvent donc bénéficier de l'action sociale en faveur des personnels, contrairement aux agents des autres établissements privés qui sont liés par un contrat de travail non avec l'Etat mais avec l'établissement qui les emploie.

En l'absence de dispositions contraires, les allocations considérées ne peuvent être accordées qu'à des agents rémunérés sur la base d'un indice de traitement inférieur ou égal à un indice plafond actuellement fixé à l'indice 403 (indice nouveau majoré du 1er juin 1974). Par contre peuvent seuls bénéficier des deux mesures nouvelles instituées par la circulaire FP 1158 et B 2 n° 26 du 1er juillet 1974 les personnels dotés d'un indice net de rémunération inférieur à 316 (indice majoré du 1er juin 1974 : 326).

Des demandes de dérogations tendant à attribuer l'une ou l'autre des subventions à des agents ne remplissant pas les conditions indiciaires requises me sont continuellement adressées. Je dois vous signaler à cet égard que ces dispositions ne sont pas susceptibles d'appréciation particulière et qu'il m'est impossible de vous autoriser à y déroger pour quelque raison que ce soit.

Toutefois, aucune limitation indiciaire n'est opposable aux parents d'enfants handicapés qui souhaiteraient bénéficier de la subvention pour envoi d'enfants en colonie de vacances ou de l'allocation spéciale instituée par la circulaire du 29 juin 1967 en faveur des fonctionnaires dont les enfants atteints d'une maladie chronique ou d'une infirmité poursuivent leurs études au-delà de 20 ans.

Par ailleurs, la finalité des aides exceptionnelles et des prêts à court terme et sans intérêt qui doivent répondre aux besoins d'agents que des circonstances particulières placent provisoirement dans une situation difficile conduit à ne pas exclure systématiquement de leur bénéfice les agents rémunérés sur la base d'un indice de rémunération supérieur à l'indice plafond.

11.2. — Montant des aides accordées par l'Etat :

Pour les subventions attribuées sur la base de taux journaliers, l'aide pécuniaire consentie par l'administration à ses agents ne doit, d'une manière générale, constituer qu'un appoint à la participation financière exigée des familles. Son montant ne peut donc excéder 50 % du prix de journée demandé à la famille dans la limite des taux-plafond fixés par les circulaires du ministère de l'Economie et des Finances et du secrétariat d'Etat chargé de la Fonction publique.

11.3. — Paiements des subventions :

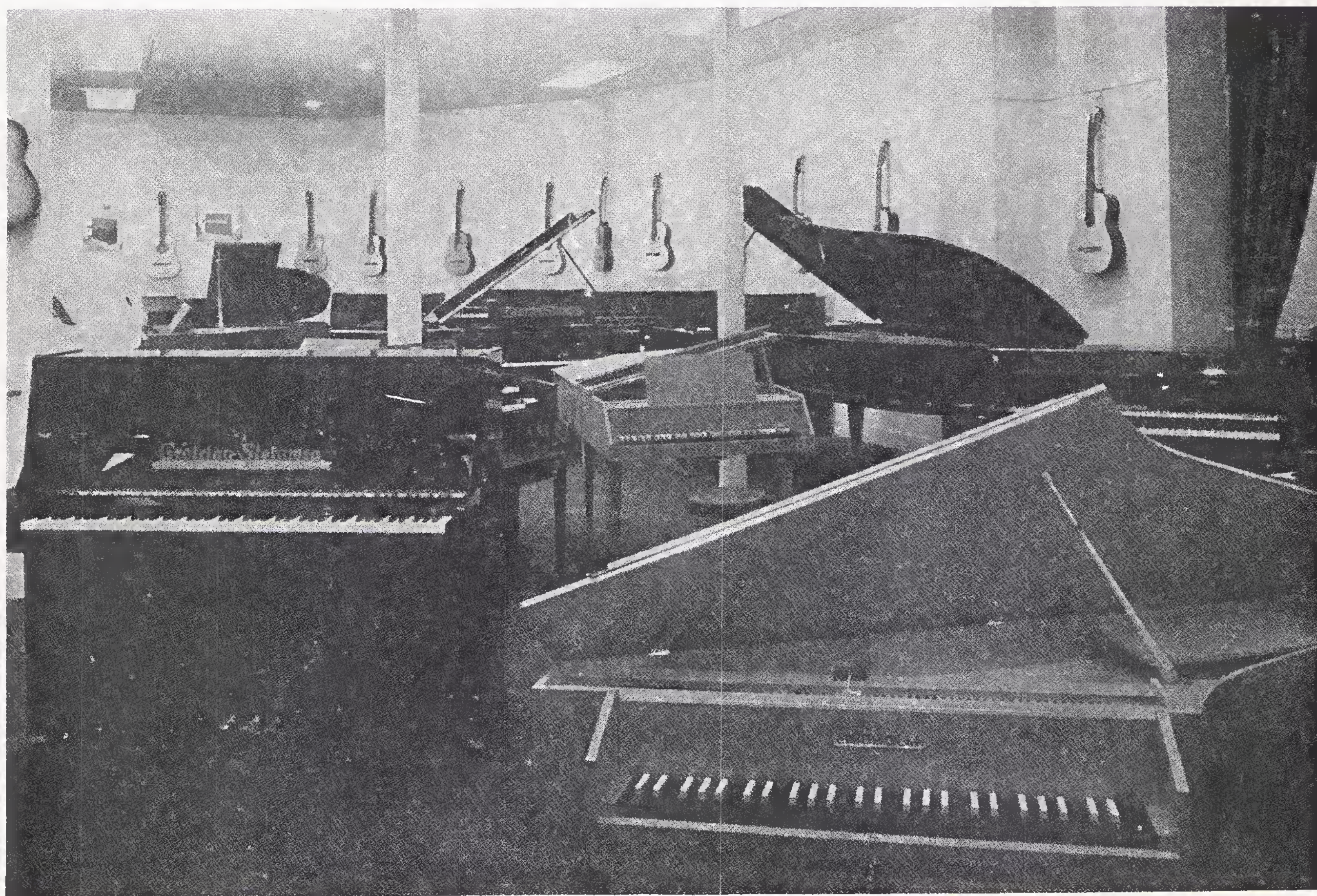
Il apparaît nécessaire de simplifier la procédure de mise en place des crédits d'œuvres sociales et de raccourcir les délais de paiement des subventions considérées.

Des études sont en cours en vue de désigner les recteurs en qualité d'ordonnateurs secondaires pour l'ensemble des dépenses à caractère social, et de mettre en place dans chaque académie une régie d'avance à compétence sociale.

(A suivre)

N° de Commission Paritaire : 28 511

Imprimé à Paris



Directeur-Gérant : André MUSSON — Dépôt légal 2e trimestre 1975 — C.L.J. PARIS-XIVe - TÉL. 783.78-55 - 734.33-10 - N° 1 135